Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

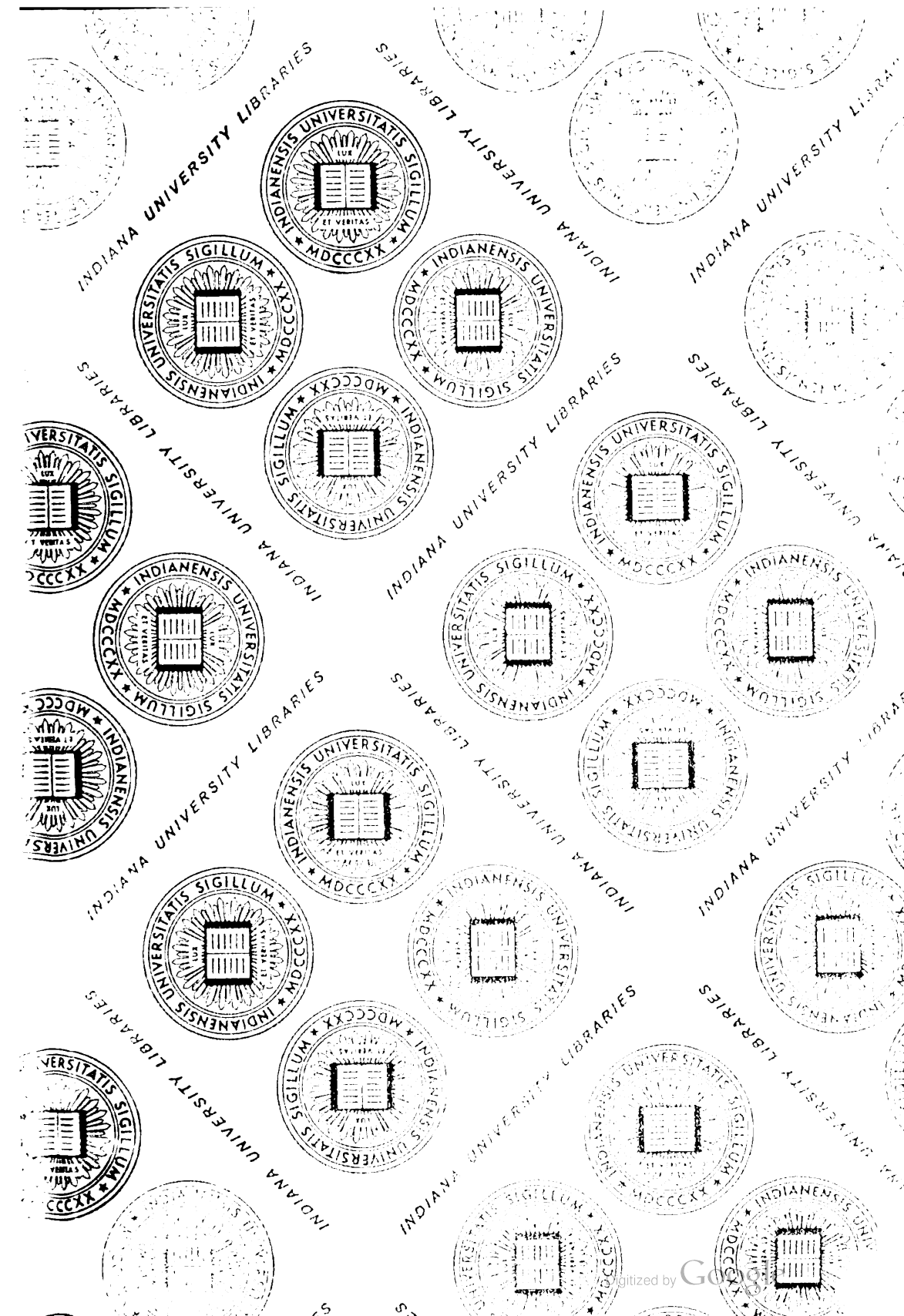
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

INDIANA UNIVERSITY LIBRARIES
Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Deutsch-Amerikanische Geschichtsblätter

German-American Historical Review

(Published with the co-operation of the Germanistic Society of America)

Jahrbuch

der

Deutsch-Amerikanischen Historischen Gesellschaft von Illinois

Herausgegeben von

Julius Goebel

Jahrgang 1926—1927

(VOL. XXVI—XXVII)

Im Auftrage der

Deutsch-Amerikanischen Historischen Gesellschaft von Illinois

(German-American Historical Society of Illinois)

Mallers Building, Chicago, Ill.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

CHICAGO, ILLINOIS

1927

Digitized by Google

F550
.G3D4
1926-27

Inhalt.

307446

I. Teil

Seite

Bernhard Ziehn.....Von *Julius Goebel* 7
Personal Recollections of Bernhard Ziehn.....By *Th. Otterstrom* 17
Zu einer Schubert-Feier..... 26
Dem Andenken Anton Bruckners..... 36
Der "edle neidlose" Brahms..... 49
Der Nestor der amerikanischen Dirigenten..... 52
Mozart Kritik. Richard Wagner über Mozart..... 58
Aegir in Oklahoma..... 64
Aegir und die Aegirstrophe..... 70
Julius Klausers Septonat..... 75
Hans von Bülow in Chicago..... 77

II. Teil

Bernhard Ziehn's essays on Musical Theory and History. By *Th. Otterstrom*..... 87
Betrachtungen über den Choralsatz, nebst Vor-, Zwischen- und Nachbemerkungen im Anschluss an die vorgeblich Bachsche Lukas-Passion 91
Zweiter Beitrag zur Lukas Passions-Forschung.....144
Die Melodie "Ein feste Burg" im Jahre 1524.....162
Ueber die Cambiade und andere altklassische Figuren.....168
Ueber die symmetrische Umkehrung.....186
Schlusswort zur symmetrischen Umkehrung.....218
Ueber "Altertümeln" 219
Wie sich Beethoven zu der akademischen Frage von der ungleichen Grösse der Halbtöne verhielt.....228
Ueber den ersten Akkord im Scherzo der Neunten Symphonie von Bruckner 231
Ueber die Kirchentöne.....234
Der Weise von Grossmehlra.....250
Herr Dr. Hugo Riemann als Wahrheitsfreund.....270
Ueber Dr. H. Riemanns Geschichte der Musiktheorie im 9.—19. Jahrhundert 275
Ueber neuere und neueste Harmonielehren.....306

Digitized by Google

11-11-37

Jahrbuch

der

Deutsch-Amerikanischen Historischen Gesellschaft von Illinois

Digitized by Google

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
CHICAGO, ILLINOIS

Agents:

THE CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS
LONDON AND EDINBURGH

THE MARUZEN-KABUSHIKI-KAISHA
TOKYO, OSAKA, KYOTO

KARL W. HIERSEMANN
LEIPZIG

THE BAKER & TAYLOR COMPANY
NEW YORK

COPYRIGHT 1925
GERMAN-AMERICAN HISTORICAL SOCIETY
OF ILLINOIS

Gift AUG 2 1937

Digitized by Google

Gesammelte Aufsätze zur Geschichte und Theorie der Musik

von

Bernhard Ziehn

Digitized by Google

Digitized by Google

Bernhard Ziehn

Digitized by Google

Digitized by Google

Erster Teil.

Bernhard Ziehn.

Von Julius Goebel.

Es gehört zu den besonderen Aufgaben der „Deutsch-Amerikanischen Geschichtsblätter" die Zeugnisse geistigen Schaffens hervorragender Deutsch-Amerikaner der Vergessenheit zu entreißen und der Geschichtsforschung zugänglich zu machen. Denn nur zu oft ist im Laufe der letzten zwei Jahrhunderte unersetzliches geistiges Gut, das bedeutende Männer deutschen Blutes der werdenden Kultur dieses Landes zuführten, klanglos im Strome der Zeit versunken, zumal wenn es in anderer Sprache als der englischen zum Ausdruck gekommen war.

Damit dies traurige Geschick nicht auch der Lebensarbeit Bernhard Ziehns zu teil werde, in dem die Musikwelt einen ihrer ersten Gelehrten und Theoretiker verehrt, veranstalteten wir in dem vorliegenden Bande eine Sammlung seiner in verschiedenen Zeitschriften zerstreuten Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Musik. Wir glauben dadurch das Andenken des Mannes, dessen volle Bedeutung zu seinen Lebzeiten verhältnismäßig Wenigen bekannt war, nicht nur in weiteren Kreisen lebendig zu erhalten, sondern auch unserem Volkstum, das diesen ausgezeichneten Künstler und Gelehrten diesem Lande schenkte, einen Dienst zu erweisen. Und gerade in diesem Jahre, wo die Welt dem Andenken Beethovens huldigt, werden die Aufsätze eines der besten Kenner und Interpreten unseres gewaltigsten deutschen Tonschöpfers den Lesern des Jahrbuchs willkommen sein.

Der äußere Lebenslauf Bernhard Ziehns ist bald erzählt. Er war im Jahre 1845 in Erfurt, der alten Universitätsstadt, geboren und erhielt in dem Lehrerseminar der wissenschaftlich und künstlerisch regsamen Stadt seine Ausbildung als Volksschullehrer. Er unterrichtete zunächst drei Jahre lang an einer Schule in Mühlhausen, wanderte dann im Jahre 1868 nach Amerika aus und

Digitized by Google

fand an einer deutschen Kirchenschule in Chicago Anstellung. Hier litt es ihn jedoch nur wenige Jahre und schon im Jahre 1871 folgte er seiner längst gehegten Neigung und widmete sich ganz der Musik, wozu er die Grundlage auf dem Erfurter Seminar empfangen hatte. Gewiß verdankt Ziehn seine spätere Größe vor allem seiner genialen Begabung und seinem mit eisernem Fleiß betriebenen Selbststudium. Er ist ohne Zweifel einer der größten Autodidakten, und doch sollte darüber die Gediegenheit der deutschen Lehrerbildung in musikalischer Hinsicht, die ein solches erfolgreiches Autodidaktentum bei Ziehn erst möglich machte, nicht vergessen werden.

Es mag kein geringes Wagnis für Ziehn gewesen sein, als er sich entschloß, seine ganze Existenz auf die Musik zu gründen und seinen Unterhalt durch Privatunterricht zu erwerben, während er seinen musiktheoretischen Studien oblag. Zum Glück fand er bald in Emma Trabing die verständnisvolle Lebensgefährtin, die ihm bis zu seinem tragischen Ende treu und opferbereit zur Seite stand. Nicht wenig von dem wissenschaftlichen und künstlerischen Ertrag seiner Lebensarbeit hat er der stillen Fürsorge und Mitarbeit dieser edlen Frau zu danken. Und mit seltener Sorgfalt hat sie dann, nach dem Hingang ihres Mannes, die Schätze seines literarischen Nachlasses bis zu ihrem Tode behütet.

Wie ernst und gründlich Ziehn es auch im Klavierunterricht nahm, zeigen seine im Jahre 1881 erschienenen Bücher: „System der Uebungen für Klavierspieler" und „Lehrgang für den ersten Unterricht," sowie die beiden Hefte „Alte Klavierstücke vom Jahre 1883."

Seinen eigentlichen Ruf als Musiktheoretiker begründete Ziehn sodann mit seiner zuerst im Jahre 1887 erschienenen „Harmonie- und Modulationslehre," dem Ergebnis gründlichster, langjähriger Studien.

In dem Nachruf auf Bernhard Ziehn, den die „Allgemeine Musikzeitung" in Berlin dem Verstorbenen am 4. Oktober 1912 widmete, heißt es über dieses Werk:

„Eine große Anzahl neuer Ideen drängt sich uns auf. Anstatt einer großen Menge trockener Regeln, Gebote und Verbote, giebt Ziehn Beispiele aus alten und neuen Meistern und zeigt so, was zu tun und zu lassen ist. Diese aus mehr als 90 Komponisten ausgewählten Beispiele beweisen, wie allgemein anerkannt wurde, eine

Digitized by Google

gründliche Kenntnis der Musikliteratur. Ich glaube nicht fehl zu gehen, wenn ich behaupte, daß jedem Musiker, nach welcher Lehre er auch Harmonie studiert habe, das Studium der Ziehnschen Harmonielehre Neues und Anregendes bringen wird."

Neben der Arbeit an einem zweiten Band seiner „Harmonie- und Modulationslehre," seinen „Fünf- und Sechsstimmigen Harmonien" (1911) und seinen "Canonical Studies, A new Technique in Composition" (1912), fand er noch Zeit zu der Reihe glänzender Aufsätze, die in diesem Bande vereinigt sind. Da stellte sich im Frühling des Jahres 1911 plötzlich die heimtückische Krankheit ein, der Ziehn schließlich erliegen sollte: der Kehlkopfkrebs. Verschiedene Operationen, denen er sich heldenmütig unterzog, erwiesen sich als wirkungslos. Endlich, am 8. September 1912, erlöste ihn der Tod von dem furchtbaren Leiden, das er bis zuletzt standhaft ertrug.

Welchen Verlust der Hingang Ziehns für die Musikwelt und für den näheren Kreis seiner Freunde und Verehrer bedeutete, sprach damals der berühmte Musikkritiker Geo. P. Upton in seiner tiefempfundenen Gedächtnisrede bei der Totenfeier aus:

To me there is something beautiful and well nigh pathetic in the thought of this giant in music, toiling in these rooms among his beloved books and manuscripts, oblivious of the stress and tumult of the great city without, careless of popular praise or flattery or financial considerations, eager only to work out great problems which lie at the very root of music, to correct grave errors, and to promote the real interests of his art by the application of scientific criticism.

True, he gained little, but the world gained much by his labor. And how patient, resolute and heroic that labor was, continued day after day, even upon a bed of pain, and never ceasing until death snatched the pen from his tired fingers and forever stilled that busy brain.

It is not necessary to dwell upon the value of his labor. The world of music has already passed upon it, his famous pupils the world over are illustrating it and composers have recognized its vital truth.

A man with profound knowledge of his art, he was modest in his exposition of it; a man of strong opinions, he was re-

Digitized by Google

spectful of the opinions of others, and candid and discriminating in criticism; a musician in every fibre of his being, he had none of the mannerisms, vanities and petty jealousies which are too often found in the profession.

Apparently stern and rugged of exterior, impatient of sham or pretense, brusque in speech and caring little for the conventions—yet at bottom he was a lover of the beautiful in nature, and had a tenderness of human sentiment which manifested itself in the quick glance of the eye, the strong grasp of the hand, or a chance word which revealed his inner nature.

It is not given to such natures to make friends in troops, but, as Polonius counselled Laertes, the friends he had and tried by adoption he grappled to his soul with hooks of steel. He had his faults, like all of us, for he was human. And yet, as it was my privilege to be one of his friends, it has been difficult for me to speak of him, except in terms of panegyric, distasteful as it would have been to him in life.

The work he has done, remains and cannot perish. It will bear abundant fruit in the coming years and help to elevate music to still higher standards.—

Die Musik nicht nur im Allgemeinen, sondern besonders in diesem Lande auf eine höhere, ja, auf die höchste Stufe zu erheben, war in der Tat das letzte Ziel, das Ziehn als deutscher Musiker sich zur Lebensaufgabe setzte. Damit ist aber zugleich der geschichtliche Hintergrund angedeutet, auf dem sein Streben sich erhebt.

Denn auf keinem Gebiete des höheren amerikanischen Geisteslebens hat sich der eingewanderte Deutsche wohl größere Verdienste erworben als auf dem Gebiete der Musikpflege. So brachten schon am Ende des 17. Jahrhunderts die früheſten deutschen Ansiedler in Pennsylvanien den Choralgesang und die Instrumentalmusik zuerst nach Amerika. Nicht nur die mehrstimmige Composition von Liedern und Chorälen, sondern auch die Theorie der Musik fand unter ihnen bereits aufmerksame Pflege. Es mag nicht Vielen bekannt sein, daß wir schon aus dem Jahre 1747 eine Harmonielehre von Conrad Beißel haben, dem begabten Stifter der Klostergemeinde Ephrata in Pennsylvanien und dem Komponisten vier-, fünf-, sechs- und siebenstimmiger Lieder und Choräle. Die Handschrift des Choralbuches der Ephrata-Gemeinde, ein Kunst-

Digitized by Google

werk der Kalligraphie, das sich mit den schönsten Handschriften des Mittelalters vergleichen darf, wird heute von der Historischen Gesellschaft in Philadelphia als einer ihrer größten Schätze aufbewahrt.

Daß es zuerst die deutsche Kirchenmusik und später, im 18. Jahrhundert, die Oratorien Händels und Haydns waren, die in Amerika Eingang fanden, läßt sich bei dem religiösen Charakter der ältesten deutschen Einwanderung leicht verstehen. Die weltliche Musik sollte jedoch bald nachfolgen. Bedeutende Musiker und ausübende Künstler, die der deutschesten aller Künste die Bahn brachen, hat es im Laufe des 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer wieder gegeben. Aber erst den tapferen Bemühungen der großen Pioniere deutscher Musik: Carl Anschütz, Carl Bergmann und vor allem der Werbearbeit des genialen Dirigenten Theodor Thomas gelang es, ihr in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts zum vollen Siege in Amerika zu verhelfen. Fast klingt es heute, nach der schmählichen Behandlung deutscher Musik während des Krieges, wie ein Märchen, wenn man liest, welche Begeisterung sich damals überall regte, als Theodor Thomas mit seinem Orchester und Chor, im Triumphzug durchs ganze Land, die Kunst Richard Wagners verkündete, und gleich darauf die deutsche Oper in New York durch Leopold Damrosch begründet und nach seinem frühen Tode durch Anton Seidl weiter geführt wurde.

In diese Periode des größten Einflusses deutscher Musik auf das amerikanische Geistesleben fällt auch das Schaffen Bernhard Ziehns, zumal, nachdem sein Freund Theodor Thomas, der berufenste Dolmetsch echter Kunst, durch seine Uebersiedelung nach Chicago diese Stadt in den Vordergrund des amerikanischen Musiklebens gerückt hatte. Während dieser an künstlerischer Anregung so reichen Zeit sind denn auch die meisten der hier vereinigten Aufsätze Ziehns entstanden.

Als Einleitung zum zweiten Teil dieses Bandes hat Herr Th. Otterstrom, als Musiker von Fach, die musikwissenschaftliche Bedeutung der in diesem Teil enthaltenen Abhandlungen zur Theorie und Geschichte der Musik gewürdigt.

Die im ersten Teil unserer Sammlung wiedergegebenen Artikel sind populärer gehalten und dürften daher die Nichtmusiker unter unseren Lesern am meisten ansprechen. Mit feinstem Verständnis

Digitized by Google

und seltener Gabe der Einfühlung wird ihnen hier die unvergleichliche Kunst Schuberts nahegebracht und die neue Gedankenwelt Bruckners aufgeschlossen, deren überragende Größe Ziehn erkannt hatte, lange bevor sie in Deutschland gebührende und allgemeine Würdigung fand.

Vielleicht wäre Ziehns Urteil über den „edlen, neidlosen" Brahms milder ausgefallen, wenn er die erst kürzlich erschienenen „Erinnerungen" von Robert Schumanns jüngster Tochter gekannt und daraus hätte sehen können, mit welcher selbstlosen und aufopfernden Fürsorge sich Brahms der Familie Schumanns nach dessen Tod annahm.

Um so wärmer ist der Aufsatz über Theodor Thomas, den „Nestor der amerikanischen Dirigenten", gehalten, dessen Größe als Bahnbrecher und dessen unerreichtem Wirken als Konzertleiter er ein bleibendes Denkmal setzt.

So scharf und unerbittlich Ziehn auch als Kritiker sein konnte, so beruhte sein Urteil stets auf einer unbeugsamen Wahrheitsliebe und einer umfassenden Kenntnis des Besten in der Musikliteratur. Mit Recht hat sein Freund Upton von ihm gesagt, daß ihm nichts verhaßter war als musikalisches Scheinwesen und äußerliches Scheinkönnen oder gespreizte, hohle Gelehrsamkeit. Wo er diese fand oder auch nur witterte, stellte er sie erbarmungslos an den Pranger. Seine Sprache, sein überlegener Humor und sein vernichtender Hohn erinnern dann an die Streitschriften Lessings. Dabei war er im Grunde ein Deutscher von tiefem, weichen Gemüt, ein großer Naturfreund und ein Kenner der Pflanzenwelt, der sich über jede Blume wie ein Kind freuen konnte. So war es schließlich auch sein tiefes Mitgefühl mit den Armen, den Unterdrückten und Enterbten unter seinen Mitmenschen, das hinter seinen sozialistischen Anschauungen stand.

Einsam, wie so mancher Große, ging er durchs Leben, unbekümmert um den Beifall der Menge oder um ihre Anfeindungen und ganz dem Studium seiner Kunst und ihrer theoretischen Grundlagen hingegeben. Er glaubte dieser seiner Kunst und der werdenden musikalischen Kultur dieses Landes am besten zu dienen, indem er Schüler und Zeitgenossen auf die unsterblichen Meister: auf Bach, Beethoven, Mozart und Wagner, hinwies, die ihm selbst als Führer voranleuchteten.

Digitized by Google

So hat er als einer der Ersten und Besten, die herrliche Mahnung erfüllt, die Wagner am Schluß seines Lebensberichtes, den er im Jahre 1879 für die North American Review schrieb, seinen deutsch-amerikanischen Landsleuten zurief:

„Die friedlichen deutschen Welteroberer, die von Europa nach dem Lande jenseits des Meeres auswanderten, um dort eine neue Kultur zu begründen und an ihrer Entwickelung zu arbeiten — mögen sie ihre edlen Vorbilder finden an den großen Meistern der alten Heimat, die sich, allen Hindernissen zum Trotz, den Weg zur idealen Freiheit des Geistes bahnten, der Freiheit, in der allein der Genius des deutschen Volkes sich voll offenbaren kann. In diesem Sinne sollte dem jungen germanischen Volke in der fernen Neuen Welt ein Göthe und ein Beethoven voranleuchten gleich Gestalten ihrer nationalen Götter und Heroen — und sie daran erinnern, daß der Aufbau und die Vollendung ihrer neuen Kultur nur unter der heimlichen Mitwirkung des Geistes jener großen Meister völlig gelingen wird."

Anhang.

Drei ungedruckte Briefe von Robert Franz an Bernhard Ziehn.

Die nachstehenden, bisher ungedruckten Briefe des großen Liederkomponisten und Bach-Forschers Robert Franz werden den Lesern von Ziehns glänzender Abhandlung über die Unechtheit der sogenannten Lukas-Passion, abgedruckt im 2. Teil dieser Sammlung, ganz besonders willkommen sein. Sie enthalten nicht nur die erwünschteste Anerkennung von Ziehns Bedeutung als Forscher und Kritiker, sondern geben zugleich auch einen Einblick in die Hindernisse und Vorurteile, die der Tapfere zu überwinden hatte, um die Wahrheit zum Siege zu bringen.

I.

Hochgeehrter Herr!

Vor circa 3 Monaten wurde mir von Sulzer[1]) in Berlin Ihre „Harmonie- und Modulationslehre" übersandt. Da ich aber Ihre

[1]) Verleger der ersten Ausgabe des Werkes.

Digitized by Google

Adresse nicht kannte um Ihnen sofort für die liebenswürdige Gabe zu danken, so bin ich erst jetzt in der Lage dazu.

Sie wünschen nun meine Ansicht über das Werk in Rede zu hören. Da sind Sie leider an einen wenig competenten Mann geraten, denn schon seit vielen Jahren lagen mir theoretische Studien so fern als möglich. Aus meinen Compositionen haben Sie gewiß ersehen, daß ich als Harmoniker zur alten Schule gehöre, die ja in den Akkorden weniger streng von einander geschiedene, auf sich selbst bezogene Körper, welche nach bestimmten Vorschriften gegenseitig in Verbindung gebracht werden, erblickt, sondern sie vielmehr als freies Produkt einer kunstreichen Stimmführung auffaßt. (Siehe meinen „Offenen Brief an E. Hanslick"). Das kann mich jedoch nicht abhalten, Ihrer Arbeit eine staunenswerte Kenntnis der musikalischen Literatur nachzurühmen: es wird wenig Leute geben, die auf diesem Gebiete mit Ihnen konkurrieren können.

Für die freundliche Berücksichtigung meiner Kleinware, wie sie sich namentlich Seite 132 kundgibt, bin ich Ihnen besonders verbunden.

Ihr ergebenster,

Rob. Franz.

Halle, den 10ten August '88.

II.

Hochgeehrter Herr!

Als mir Otto Leßmann[2]) mitteilte, daß seine Zeitung einen längeren Artikel von Ihnen, den Choralsatz im Allgemeinen und die Lukas-Passion im Besonderen betreffend, demnächst publiziren werde, war ich im Voraus von der Gediegenheit Ihrer Arbeit überzeugt: diese Ueberzeugung ist denn auch nicht enttäuscht worden! Ganz abgesehen von meiner unbegrenzten Liebe zu Sebastian Bach, dessen Werke unter allen Umständen von Unflätereien rein gehalten werden müssen, übten Ihre Untersuchungen noch einen persönlichen Reiz auf mich aus, denn ich erlebte vor einigen Jahren die Genugtuung, von dem Direktorium der Bach-Gesellschaft zu einem Gutachten über die Lukas-Passion aufgefordert zu werden.

Meine Auseinandersetzungen, denen Dörffels von mir korrigirter Klavierauszug beigelegt wurde, hatten den Erfolg, daß die Lukas-Passion in die Lieferungen der Bach-Gesellschaft nicht aufgenommen werden solle, jedoch behalte man sich eine Veröffentlichung für den letzten Band vor, der apokryphe Werke bringen werde. Hoffentlich ist nun auch diese Absicht in Folge Ihres vernichtenden Artikels zu Wasser geworden: die Herren müßten sich ja schämen, wenn sie nach einer solchen Beweis-

2) Herausgeber der „Allgemeinen Musikzeitung."

Digitized by Google

führung die Aufnahme des Monstrums in den Appendix gestatteten! An einer Verwahrung meinerseits würde es auch nicht fehlen. —

Der größte Uebelstand ist, daß die Ausschlag gebenden Personen von dem geistigen Gehalte der Bachschen Werke gar keine Ahnung haben. Höchstens bewundern sie den künstlichen Bau derselben, sind jedoch außer Stande, den afflatus divinus, der sie überall durchdringt, wahrnehmend zu empfinden, weil in ihrem Innern kein Bruchteilchen dieser Gottesgabe lebt. Dies gilt nicht nur von dem Direktorium in seiner gegenwärtigen Besetzung, sondern ganz besonders von dem hinter den Coulissen operierenden Herrn Spitta.[3]) Dieser Biedermann erfreut sich leider des unbedingten Vertrauens der Firma Breitkopf u. Härtel, womit Alles gesagt ist — sollte ihm doch sogar Rust als Redakteur der Werke Joh. Seb. Bachs untergeordnet werden! Die Phrasen der Bach-Biographie schlugen aber jeden Einwand, der dagegen erhoben wurde, nieder: Rust ging und Spitta blieb! Auch war über Schaeffers Broschüre: „Seb. Bachs Cantate: Sie werden aus Saba Alle kommen," nach dem Dafürhalten der Herren längst Gras gewachsen — daß sie wieder aufleben könnte, stand außer ihrer Berechnung und Theodor Ernsts Untersuchungen über die Ausgabe[4]) der musikalischen Werke Friedrichs des Großen existierte damals ebensowenig wie Priegers Büchlein „Echt oder Unecht". Natürlich sträubt man sich jetzt mit Händen und Füßen, einen Kunstschreiber fallen zu lassen, den man so hoch emporgehoben hat. War es doch, als habe sich die Gottheit der Musik in Leipzig niedergelassen, während der Forscher Spitta dort domicilirte! Die Art und Weise wie er den armen Schäffer vor der Veröffentlichung jener Broschüre niederschrie, beweist, daß er glaubte, sich auf seine Hintermänner verlassen zu können.

Doch ich mag Ihnen mit meinen Plaudereien nicht weiter lästig fallen, auch beginnt mir die kranke Hand den Dienst zu versagen. Jeder, der es mit der Kunst ehrlich meint, weiß Ihnen für das tapfere Vorgehen den größten Dank.

Ihr ergebenster,

Rob. Franz.

Halle, den 3. Oktober '91.

III.

Hochgeehrter Herr!

Sie wundern sich, daß Ihr Artikel seitens der deutschen Musikzeitungen völlig unbeachtet geblieben ist. Bei der absoluten Unfähigkeit unserer Fachblätter, sich dem von Ihnen vertretenen Standpunkt gegen-

[3]) Musikgelehrter und Verfasser einer Biographie Sebastian Bachs.
[4]) Diese Ausgabe wurde von Spitta besorgt.

Digitized by Google

über eine Meinung zu bilden, müssen Sie für dies Ignorirtwerden geradezu dankbar sein. Ist es aber Schäffer und mir besser ergangen? Den frechen Sophistereien Chrysanders und Spittas ließ man freie Hand, unterstützte sie sogar gelegentlich; — wurde jedoch diesen Herren gelegentlich auf die Finger geklopft, dann herrschte allenthalben Todesschweigen, das natürlich die Betroffenen mit keiner Silbe zu unterbrechen wagten. Bei dieser Lage der Dinge würden Ihre vortrefflichen Auseinandersetzungen spurlos verhallen, wenn Sie ihnen nicht in Form einer Broschüre zur festen Consistenz verhelfen, wozu ich dringend rate. Bei der Wichtigkeit des Gegenstandes könnte in einer Einleitung des Verhaltens unserer Fachzeitungen gedacht werden.

Sie werfen die Frage auf: „Hat denn die Firma Breitkopf u. Härtel kein Gewissen?" Damit steht es so la la. Als von ihr die 7 dicken Bände Händelscher Arien, bearbeitet von Frau Victorie Gervinus, publiziert wurden, gab ihnen die Verlagsfirma einen pompösen Begleitbrief mit auf die Reise, dessen Inhalt der Wahrheit überall direkt ins Gesicht schlug. Im Jahre 1880 veröffentlichte nun Jul. Schäffer eine kleine Broschüre unter dem Titel: „Neue Bearbeitungen Händelscher Vokalcompositionen", Leipzig bei Leukart, in der den heillosen Stümpereien der Frau Gervinus an der Hand jenes Geleitbriefes, ihr Recht wiederfuhr. Weder von Seiten der Dame, noch von Seiten der ri terlichen Firma, die doch recht sehr engagiert war, ist der geringste Einspruch erhoben worden. Man versteckte sich hinter weltberühmte Namen und spekulierte auf die Dummheit des lieben Publikums. Frau Gervinus ist dabei, soviel ich weiß, am schlimmsten weggekommen, denn von ihren 7 dicken Bänden war seit jener Niederlage nirgends mehr die Rede. Uebrigens könnte ich Ihnen unglaubliche Tatsachen mitteilen, die mir bis auf den heutigen Tag von den tonangebenden Kreisen der Seestadt Leipzig aufgebürdet worden sind. In seltener Einmütigkeit wurde dort nicht nur gegen meine Kompositionen, sondern noch weit mehr gegen meine Bearbeitungen Bachscher und Händelscher Werke intriguirt. —

Daß Sie Ihrem lieben Söhnchen[5]) meinen Vornamen mit dem des großen Thomas-Cantors verbunden auf den Lebensweg gegeben haben kann ich mir nur zur größten Ehre anrechnen: mögen sich ihm beide als segensreich erweisen!

Ihr,

Rob. Franz.

Halle, den 13ten Mai '92.

---

[5]) Dr. Robert Sebastian Ziehn, Arzt in Chicago.

Digitized by Google

Personal Recollections of Bernhard Ziehn.

By Th. Otterstrom.

Of all the musicians I have met Ziehn was the most interesting and perhaps the most significant. He had been many years in Chicago and I had heard his name mentioned long before I came in touch with him. Most of my fellow-musicians knew him; several had studied theory with him, and all of them had tremendous respect for his overwhelming knowledge.

I knew that for many years he was a highly appreciated contributor to the "Allgemeine Musik-Zeitung", and he was a much feared opponent in a polemic controversey. Hugo Riemann came in for severe treatment, when he encountered Ziehn; and Riemann was *the* music-oracle of Germany.

In the eighties Bülow gave several Beethoven recitals here in Chicago. Ziehn wrote this criticism: "In four recitals I heard Hr. Hans von Bülow play several sonatas by Beethoven; if every music-school in Germany has not at least two pupils, who are able to play these sonatas as well and better, then it would be advisable to close all of these institutions.

Bernhard Ziehn."

When Bülow returned to Germany he met d'Albert, who asked for news from America, and Bülow said: "You know it is perfectly immaterial what they write about me in the papers; but this has roiled me"—and he took Ziehn's criticism out of his vest pocket and gave it to d'Albert—"and do you know why I feel annoyed? because the man is perfectly right; I played very badly. When you get to Chicago do not forget to call on Ziehn and give him my greetings and assure him of my greatest respect".

Digitized by Google

d'Albert carried out this mission.

A musician of my acquaintance told me this: he had played in the Berlin Philharmonic under the direction of Bülow. In a symphony by Mozart they came upon one of the strange chord-combinations, which are frequently met with in the works of this—our greatest—genius, and a violinist asked Bülow whether there was not a misprint in his part. Bülow said: "The score has the same and it sounds strange; but whether it is right or wrong only one man in the world can decide: Bernhard Ziehn in Chicago". When Ziehn published his "Harmonie- und Modulationslehre" Bülow declared: "Ziehn is the greatest theoretist in the world".

It is a fine testimony to Bülow's fairness, that in his valuation of Ziehn he could completely eliminate the rough treatment he had received at the hands of Ziehn, and his verdict was absolutely unbiased. In this respect he was like Liszt, who proved both fair and noble to Robert and Clara Schumann, though both of them had acted exactly the opposite toward Liszt.

I had no opportunity to make Ziehn's acquaintance, all the more so, as he was reputed to be crabbed and inaccessible. I knew him by sight; he was of medium height, powerfully built, long black hair, a profile reminding one of Liszt. He wore glasses; and behind the glasses were his piercing eyes.

In 1905 my first piano work (24 Preludes) was published, and a friend of mine said that I must not forget to send Ziehn a copy. I did so and heard nothing from it, not a word from Ziehn. I did not give this any thought, since I had had the same experience before, and I knew, that most artists and musicians are a rather boorish class.

A few years later I published some books of songs, and the same friend again said that I must remember to send Ziehn a copy. I did not want to do this and gave as my reason that Ziehn had never written me a word after receiving my preludes. My friend said there must be some misunderstanding

Digitized by Google

as it was unlike Ziehn to ignore a work of this calibre. I was persuaded; and personally took the songs to Ziehn, finding him at home. I introduced myself and gave him the songs.

"So you are Otterstrom!"—he looked attentively at me from head to foot—"so that is what you look like"—after a short pause he continued: "I, of course, received your preludes long ago and my treatment of you has made me feel as ashamed as a dog; I am not looking for excuses, because it is inexcuseable; but as an explanation let me say this: When your preludes came, my wife put them on a stack of music, and nothing was said to me about it; at that time I was very busy and had a great deal to irritate me; your preludes became mixed up with other music and I did not discover them until half a year later. This made me so furious at myself, that I made the mistake worse by not writing you. But now let me tell you personally, what I should have written you long ago: Sie sind ein Teufelskerl!" We were friends from that day on, and I found Ziehn neither crabbed nor inaccessible.

I called on him several times, and one day he surprised me by appearing at my home. He investigated my apartment carefully, examined my bookcases, looked at a manuscript on my piano and remarked: "There are two facts, which clearly show, that you are not a genius: you do not live like a pig and you write notes, which other people can read also". A little while after he said he had heard, that I was working on a collection of fugues and that he would like to hear one of them. I played the biggest one—in A minor—while he was standing behind me looking at the manuscript. "This is the longest fugue on the shortest theme I have ever seen; it sounds tremendous; but it is, of course, ridiculous to have an opinion of a work, as complicated as this, after one hearing".

I have observed that there are people, who are capable of judging a musical composition at the first hearing; this strange gift is found with laymen and with critics, rarely with musicians. I have been envious of these gifted people, because

Digitized by Google

I always have to hear a work several times or study it, before I can give an opinion.

Busoni was in Chicago a few years ago and played with orchestra his own Fantasy on Indian themes. I was at the rehearsal, and afterwards Busoni came down in the hall and took the seat next to me. "What do you think of it?" he asked. "I really could not tell you, Mr. Busoni; I am sorry to say, I am only a musician and I have to hear a work several times before I can pass an opinion on it; but fortunately, all of our critics are here in the hall; ask them; those people can tell right away what a new work is worth." He looked a little surprised—then in a peal of laughter he slapped me on my shoulder and said: "Da haben Sie aber ganz Recht."

Now here I had the world's greatest theorist in my room, and he was in the same fix: he could not decide what my fugue was worth after one hearing.

During the three years of our acquaintance, when he was in good health, we met frequently and discussed music, literature, religion and politics. Besides, he was well at home in mathematics and botany; but these two sciences were terra incognita to me. His knowledge of the musical literature was overwhelming, once he told me that he had studied two thousand compositions, all written before the year 1600.

I knew but very little of old music and I never was interested in the history of music; but I was able to show him something, which he had not yet seen. One time, when he was visiting with me, we were speaking of the Neapolitan Sixth-chord and he remarked that, according to tradition, this chord originated with Allessandro Scarlatti (the father of Dominico) who was living in Naples, and hence the name Neapolitan Sixth-chord. "Whether this is so I don't know, I have never been able to find any music by Allessandro Scarlatti." I took out a volume of old Italian music, which had just appeared in Boston, and said: "Here you can see Allessandro Scarlatti, and here is his Sixth-chord twice". (I

Digitized by Google

had underscored it). He beamed with joy, like a child with a new toy: "Ah! da ist er ja!"

He was very much interested in Berggren's collection of old Danish folk-songs, which I showed him: "This Berggren was an excellent fellow." There was an old song, the source of which he had tried to trace for twenty years. Now he found it in Berggren; it was an old church hymn by Thomas Kingo. Ziehn has included it in his "Five- and Six-part Examples"and he gives Kingo as the composer.—The melody is German, like so many of the Danish church-hymns. Kingo wrote the Danish words (ca. 1670). After Ziehn's death I discovered that this melody goes much farther back than to Kingo; it made its apearance around 1550 and it has a rather strange text:

O dass ich dich gefunden hätt'—
Holdseligster Emanuel.
O hätt' ich dich in meinem Bett,
des freute sich mein Leib und Seel.
Komm kehre willig bei mir ein,
mein Herz soll deine Kammer sein.

It is quoted by Kraft-Ebing it his "Psychopatia Sexualis" as an example of the connection between religion and sensuality.

A pity that Ziehn did not see this; it would have been a tit-bit to him.

Among his works the strict canon was his pet and he requested me repeatedly to take up this technique. One day he brought me two short four-part canons, which he had written on two themes from my fugues; I played them to him and I liked them. I studied them through several times and a few days later I brought him a four-part canon, which, however, was unsatisfactory to me. He said: "Although there may be much to criticize here—being the first attempt, nevertheless it is remarkable." The week following he was with me and I had used the same theme in two new canons, one in six parts and the other in nine. I had arranged them both for piano

Digitized by Google

for four hands and I got him to play them with me. "But this sounds tremendous! We must play them again." The week after I had a canon in thirteen parts on the same theme. "Mercy! I cannot catch up with you; I have to stop at nine". "But I am younger than you are and perhaps a little more aggressive; this you must forgive youth; I start with nine! I wonder whether you realize the full extent of your ingenious discovery! Let me give you a little idea of what you have perpetrated. The other day I was on the train and felt the necessity of fooling the time away with something. I figured out that in this canon the thirteen parts can be exchanged 6227020800 times without resulting in two positions, which are alike. It takes three minutes to play it; if you want to play all the positions, then you have music for quite a while. If Adam and Eve had not eaten that confounded apple, then the Lord would have been just as charmed with Cain's potatoes and carrots as He was with Abel's roast lamb and Abel would have died of old age like the rest of his brothers except Enoch, who did not die at all. I am sure that the Lord would have given Adam and Eve a Steinway grand as reward for assiduity and good behaviour and besides he would have given them my canon to play. When they had been playing ten hours daily including Sundays and holidays and Lincoln's and Washington's birthday and worn their fingers down to the knuckles, then Cain and Abel would start in, and in this way it would go on up to our time, altogether about 6000 years. You must not think, that the end is in sight. There are still canons left —sufficient for the next 80,000 years. And this long tapeworm I can write in code and carry in my vest pocket! When I get it printed in at least 100,000 copies I will take just one copy of each canon and stack them up; it will reach ten feet above Mount Everest, which, as you know, is 29,002 feet high. At this moment I don't remember what the circumferenc of the earth is; but I suppose. that my immortal work will reach around the Equator several times; perhaps we can wrap the whole earth in it."

Digitized by Google

After Ziehn had felt of my pulse and admonished me to be careful in my eating and drinking and to forego exciting pleasures, he said that my achievement pointed to unusual natural gifts. "It is a tradition that significant gifts do not proceed from nothing; these gifts can be traced in the ancestors through many generations, and they are finally crystalized in a single individual and disappear with him. Where did you get your gifts? Have your parents been cultivating music?"

"No. There has been music in our family; but it is so far removed that I don't know whether I could inherit anything at this distance. My mother had a cousin, whose husband had a wooden leg and played the hurdy-gurdy in the streets of Copenhagen." "Well, that explains it. This, coupled with the fact that you let yourself be born on the seventeenth of the seventh month—steep, indivisible figures—this was bound to produce something unusual".

I took an extensive work to him: 11 canons and fugue on a theme by Grieg (the fugato-theme from Op. 8). The canons went in all intervals except Prime and Octave and had from four to ten parts. But when he saw it I at once noticed that he was ill at ease; his first words were: "For Heaven's sake! I hope you will not publish this until my Canonic Studies are in print?" I assured him that there was not a ghost of a chance of finding a publisher for a work, which could only be understood by a handful of people. Seemingly relieved he examined the work and remarked: "What a pity that Grieg did not live to see this!"

I understood that it was unwelcome to him that I—almost at one glance—had caught and understood this technique, which it had taken him a score of years to develop, and I did not show him any more canons.

During the summer of 1911 he was taken sick; a constantly increasing hoarseness turned out to be cancer of the larynx. He was operated on four times; but the cancer only increased. In September he underwent a major operation and his whole

Digitized by Google

larynx was removed. When he had recovered so far that he was able to hold a pencil, he wrote to me from the hospital: "Well, I've got a lease of life for another year".—

Late in the fall he resumed his teaching, communicating with his pupils in writing; but later he developed a low bass voice, somewhat like a ventriloquist. I saw him now and then and he was very quiet; his vivacity and excitability had left him. I did most of the talking when we were together. In April 1912 he wrote me, that a pupil—a little boy—had obtained the permission of his wealthy parents to present him with a grand piano, and he asked me to help him select it. We went to town together, picked out the piano and afterwards we went to a Weinstube, where he drank his Moselle and smoked—apparently enjoying it.

But he did not get much enjoyment out of his new piano. A short time after Mrs. Ziehn whispered to me that the cancer had reappeared and that he was suffering terribly. One evening in June he followed me out in the hall, closed the door behind him and suddenly burst out: "Isn't it an outrage! Feel my strength!!"—and he drove his clenched fist on my shoulder with such force, that it sent me reeling—"and I have to die! I cannot afford it! I don't want to die! I have no time to die! There is so much work I have to finish. An outrage! an outrage!" And the tears were streaming down his cheeks.

Towards the end of July I went to bid him good-bye, as I was going away for my vacation. He was lying on a couch, silent and with closed eyes, while Mrs. Ziehn and I sat at his side and talked in an undertone. After about half an hour he rose and without saying a word went into the next room and commenced to look through a stack of German periodicals, which were lying on the piano. Mrs. Ziehn became alarmed and whispered to me: "I wonder what he is up to; he never leaves the couch any more." After a while he came back and gave me one of the periodicals, on the back cover of which he had underscored the announcement of a new edition of the

Digitized by Google

Memoirs of Burckhardt—private secretary to Pope Alexander VI.—We had once talked about the reign of this pope some three years before! —

He lay down again without saying a word; a few minutes later I left. I saw him no more; I was far away in the wilderness when he died in September.

The prophesy he sent me from the hospital was fulfilled.

Digitized by Google

Zu einer Schubert-Feier.

Vortrag von Bernhard Ziehn, gehalten im Kunst- und Literatur-Verein.

M. D. und H.! Ich befürchte, Ihren Erwartungen nicht zu entsprechen. Jedenfalls wird der Eindruck meiner Anführungen demjenigen ganz entgegengesetzt sein, den Schuberts Musik hervorruft. Auch möchte ich noch voraus bemerken, daß einige nicht allgemein verständliche musikalische Kunstausdrücke sich nicht umgehen ließen: man kann manche Dinge nicht anders als beim Namen nennen.

Ueber den Lebenslauf Franz Schubert's ist weniger zu berichten, als über den Lebenslauf irgend eines anderen Meisters aus diesem Jahrhundert. Mit wenig Worten läßt sich erschöpfend dartun: Schubert kam als armer Teufel zur Welt, lebte als armer Teufel und schied als solcher von hinnen. Es geht über meine Vorstellungskraft, daß es jemals einen bedeutenden Mann gegeben habe, bei dem das Mißverhältnis zwischen dem, was er leistete, und dem, was das Leben ihm dafür bot, größer war als bei Schubert. Des Lebens Widerwärtigkeiten hat er gründlich ausgekostet, und niemals kam er aus den armseligsten Verhältnissen heraus.

Schubert, der jüngste der großen klassischen Meister, war der Sohn eines Schullehrers und wurde am 31. Januar 1797 in Wien geboren. In der Schule hatte er Gelegenheit, viel Musik zu treiben, und er überflügelte bald alle seine Mitschüler. Um seinen Eltern nicht allzulange zur Last zu fallen, bereitete er sich trotz stärkster musikalischer Anlagen auf das Amt eines Schullehrers vor und versah solch ein Amt an der untersten Klasse einer

Digitized by Google

Volksschule während dreier Jahre. Hätte er es auch länger ausgehalten, auf einen grünen Zweig wäre er doch nicht gekommen. Daß er später viel Musikunterricht erteilt habe, ist nicht anzunehmen; denn die Berichte seiner Freunde und seines Bruders sprechen nicht davon. Seine Eltern schickten ihm trotz eigener Bedürftigkeit zuweilen Eßwaren und Kleidungsstücke. Zu Frohndiensten, die ihm eine zwar geringe, doch regelmäßig zu erwartende Summe Geldes eingebracht haben würden, hat sich Schubert mehrmals gemeldet. Indessen fanden sich immer Andere, die man ihm aus irgend welchen Gründen vorzog, Leute, deren Name im Register der Kunst- und Kulturgeschichte nicht geführt wird. Vielleicht hätte er schließlich doch noch seinen Weizen blühen sehen, aber der schwächliche Körper war den endlosen Entbehrungen nicht gewachsen: widerstandslos brach er für immer zusammen am 19. November 1828.

Schubert's Arbeitskraft war unglaublich groß. George Grove führt 1130 Werke von ihm an, darunter 600 Lieder, viele Opern und Singspiele, die wir allerdings weder am Fidelio noch an Mozart's großen Opern messen dürfen, 10 Symphonien, 20 Quartette, 2 Quintette, 2 Trios, 1 Octett, 11 große Klaviersonaten, eine Menge mehrstimmiger Chöre, z. B. 44 für Männerstimmen, und Anderes mehr. Das Alles brachte Schubert innerhalb 14 bis 15 Jahren hervor, und die meisten dieser Werke sind von höchster Bedeutung. Schubert komponirte täglich bis zur Zeit des Mittagessens, ging dann zum Essen, falls Geld dazu vorhanden war, musizirte am Nachmittag in und mit befreundeten Familien und verkehrte am Abend mit Freunden, die meist auch nichts zuzusetzen hatten. Er war zeitlebens das, was die „praktischen" Leute einen „unpraktischen" Menschen nennen. Wenn er sich bemüht hätte, mehr Musikstunden zu erhalten, er würde gewiß genug zu tun bekommen haben. Seine Kompositionstätigkeit wäre dann freilich beschränkt worden. Aber 1000 Werke statt 1130 sind auch schon eine ganz hübsche Anzahl, und bei so vielen Kompositionen sollte es auf ein paar mehr oder weniger nicht ankommen! Betrachtet man die sonst beschämende Angelegenheit von diesem Standpunkte — es ist ein Standpunkt! — so wäre Schubert allerdings seines Elendes eigener Schmied gewesen.

Digitized by Google

Seine Excellenz durch vollständige Nichtbeachtung antat. Sir Grove behauptet mit Recht, daß eine Anzahl Göthe'scher Lieder nur durch Schubert's Musik eine so weite Verbreitung erlangten, und sagt auch, daß Schubert's Name in dem sechsbändigen Briefwechsel Göthe's mit dem altfränkischen Musikdirektor Zelter nicht ein einziges Mal erwähnt sei. Den „Erlkönig" schrieb Schubert als achtzehnjähriger Jüngling. Als dieses jetzt wohlbekannte Lied fünf Jahre später zum ersten Male öffentlich vorgetragen wurde, erregte es stürmische Begeisterung; jeder Zuhörer wünschte das Lied zu kaufen. In demselben Winter 1820—21 fanden noch mehrere mit gleichem Erfolg aufgenommene öffentliche Vorträge Schubert'scher Lieder statt. Indessen es ließ sich keine der großen Wiener Verlegerfirmen bewegen, diese Werke auf ihre Kosten herauszugeben. Schließlich übernahm doch eine derselben (Diabelli) den „Erlkönig", „Gretchen am Spinnrad", und später noch achtzehn andere Lieder, unter denen sich auch „Der Wanderer" befand, in Kommission — das bedeutet, die Firma wollte die auf anderer Leute Kosten gedruckten Werke zum Verkauf übernehmen. Von dem Erlös bekam Schubert kaum etwas zu sehen. Da Diabelli merkte, in Schubert's Liedern stecke Geld — waren doch allein vom Erlkönig nach wenigen Monaten bereits achthundert Exemplare abgesetzt worden — so zeigte er sich von der wohlwollenden Seite. Schubert ließ sich überrumpeln und abfinden; denn er verkaufte die in Kommission gegebenen Werke und noch ebensoviel Manuscripte dem Diabelli zusammen für $400. Diese Firma machte einmal ganz unverfroren bekannt, sie habe im Zeitraum von vierzig Jahren mit dem „Wanderer" allein über 100,000 Gulden Reingewinn erzielt. Man sieht, daß es sich verlohnt, solch einen unpraktischen Musiker über's Ohr zu hauen. Ein anderer Wiener Verleger, Artaria, will 1825 für sieben Lieder („Das Fräulein vom See") $100 an Schubert gezahlt haben, und im folgenden Jahre $60 für die beiden Klavierwerke Opus 53 und 54.

Wir sind verpflichtet, an der Höhe dieser von den Verlegern selbst angegebenen Summen, so gering auch der Betrag ist, zu zweifeln; denn noch ein paar Monate vor Schubert's Tode zahlte die Firma Haslinger dem Komponisten für sechs Lieder aus der

Digitized by Google

„Winterreise" Stück für Stück zwanzig Cents! als wären es Hasen oder ähnliches Getier. Kurz vorher erhielt er von dem Verleger Probst in Leipzig (jetzt Senff) vier Dollars und einige Cents für das Es dur-Trio (Opus 100). Dieser selbe Herr Probst riet ihm im Jahre zuvor, er möge leichtverständlich schreiben und immer das große Publikum im Auge behalten. Es ist dieselbe Philisterklugheit, die einen bedeutenden Maler veranlassen möchte, Bilderbogen zu malen, zum mindesten aber, ja nur hübsch im Geleise zu bleiben. Im Anfange des Jahres 1828 erbot sich der Verleger Schott, Schubert's eigene Forderung zu bewilligen. Auf das Wort des reichen Mannes bauend, schickte Schubert das (Forellen-) Quintett, Opus 114, ein und verlangte dafür $12. Trotz seines schriftlichen Versprechens zahlte der Herr Schott nur die Hälfte! Auch das altberühmte Haus Breitkopf & Härtel würdigte um dieselbe Zeit Schubert einer Antwort. Sie würden gern Werke von ihm verlegen, falls er sich mit einigen Freiexemplaren begnügen wolle! Das schäbige Anerbieten genügte dem Meister nicht. Dafür mußte er auch bis 22 Jahre nach seinem Tode warten, ehe Breitkopf & Härtel sich herbeiließen, etwas von ihm zu veröffentlichen (seine letzte Symphonie).

Wie tief die Verleger in den Geldbeutel griffen, um Schubert zu entlohnen, sahen wir also. Sie griffen aber auch in's Tintenfaß, um dem kaufenden Publikum die Ware mundgerechter zu machen. Schubert geht bei manchen Liedern mit der Singstimme gleich in die Sache hinein, ohne die geringste Instrumentaleinleitung vorauszuschicken. So z. B. bei den Liedern: Der Fischer; Erster Verlust; Der König von Thule; die Forelle. Diesem „Mangel" halfen nun die Herren Verleger aus eigener Machtvollkommenheit ab. Und ohne ästhetische oder Gewissensbedenken transponirten sie die von Schubert in den Tonarten mit 4 und 5 Kreuzen und mit 4, 5 und 6 Been gesetzten Lieder in die gebräuchlicheren Tonarten mit höchstens drei Kreuzen und drei Been. Zu dieser sonderbaren Anmaßung gesellte sich noch ein sträflicher Leichtsinn, der sich in Fehlerhaftigkeit des Noten- und Worttextes kundgab. In Beziehung auf letzteren möchte ich Ihnen folgendes Prachtstück aus Mayrhofer's „Sehnsucht" mitteilen:

Digitized by Google

Werke ein großartiges Geschäft machen, Schubert gegenüber wie hochherzige Menschen, statt wie engherzige Krämer benommen — ihr Geschäft würde wahrlich nicht darunter gelitten haben — Schubert's Leben wäre länger erhalten geblieben und und weniger freudlos verlaufen.

Um Schubert im Grabe bequemer zu betten, wurden seine körperlichen Ueberreste zweimal ausgegraben (1863 und 1887); als er noch lebte, kümmerten sich nur seine Eltern, Geschwister und Freunde darum, wie er sich bettete.

So trostlos sein Leben uns auch erscheinen muß — es hätte schlimmer sein können. Ihm blieben gewisse Mißgeschicke erspart, denen andere Kunstgenossen vor ihm ausgesetzt waren. Er ist nicht wie der erzbischöfliche Kapellmeister Mozart von einem erzbischöflichen Lakai mit Fußtritten regalirt worden. Kein Sohn (Schubert war nicht verheiratet) hat ihm seine wertvollsten Manuscripte als Makulatur nach dem Gewicht verkauft, wie es dem s. Z. berühmten Opernkomponisten Rinaldo von Capua erging. (Dieser Rinaldo ist für uns nicht ganz unwichtig; denn nach Philipp Spitta's überzeugendem Nachweis ist er der Komponist des auch jetzt hier noch zuweilen auf Konzertprogrammen anzutreffenden Liedes „Nina" oder „Tre giorni", welches irrtümlicher Weise Pergolese zugeschrieben wird.)

Was früher Mozart und Beethoven, sowie später Wagner von den Musikern vorgeworfen wurde, traf auch bei Schubert ein. In Wien 1839, in Paris 1842 und in London 1844, sträubten sich die Musiker gegen die Einstudirung seiner letzten Symphonie: die Musik sei zu schwierig. Heutigen Tages sträubt sich der Orchestermusiker nicht mehr. Was z. B. Herr Theodor Thomas aufführen *will*, das wird aufgeführt.

Unter denjenigen, die sich unablässig bestrebten, auf Schubert hinzuweisen, ragen Liszt, Schumann, Anton Rubinstein und der kürzlich in England gestorbene Charles (eigentlich Karl) Halle besonders hervor. Liszt's meisterliche Bearbeitungen Schubert'scher Lieder und Tänze sind keinem einigermaßen nennenswerten Klavierspieler fremd. Unter Liszt's Leitung erlebte Schubert's Oper „Alfonso und Estrella" in Weimar 1854 ihre erste Auf-

Digitized by Google

führung. Nächst Beethoven war Schubert auf den Programmen Liszt's, Rubinstein's und Halle's am stärksten vertreten. Der Letztgenannte trug unzählige Male Schubert's Klaviersonaten und kleinere Stücke öffentlich vor. Sein Verdienst erstreckt sich in gleicher Weise auch auf Schubert's Orchestermusik.

Den Zauber zu schildern, der Schubert's Musik innewohnt, bin ich unvermöglich. Die Musik, als innerlichste Kunst, widersteht der Beschreibung durch Worte — hören muß man sie. Mag man sich auch in den erhabensten Ausdrücken, in den glaubhaftesten Auslegungen ergehen, man wird doch Niemand einen Begriff davon beibringen; oder man verrennt sich über kurz oder lang in mehr oder minder dunkeln, in mehr oder minder hohlen Redensarten. Etwas Anderes ist es, einen Komponisten als Fortbildner und Anreger zu zeichnen. Doch um Derartiges zu vernehmen, sind Sie hier nicht versammelt.

In späteren Zeiten wird man es unbegreiflich finden, wie wir uns auf unsere Zivilisation etwas einbilden konnten, diese Zivilisation, welche es unter Anderem zuläßt, daß die für die seelische und geistige Kultur von Millionen arbeitenden, schöpferischen Geister, die also am meisten dafür sorgen, daß der Mensch immer mehr zum Menschen werde, an des Lebens Nahrung und Notdurft Mangel leiden und tagelöhnern müssen, statt daß man sie der niederdrückenden Sorge um das tägliche Brod enthebt und ihnen das Leben so behaglich als möglich gestaltet. Daß es ihnen zu wohl gehen und der Uebermut sie plagen würde, ist nicht zu befürchten. Göthe sagt zwar, es sei nichts schwerer zu tragen, als eine Reihe von guten Tagen — ihm selbst ist eine ununterbrochene Reihe der besten Tage vortrefflich bekommen. Die zur Ausgleichung oder zur Herstellung der gehörigen Harmonie etwa notwendig erachteten Bitternisse werden schon von den wackeren Leuten, die sich als Allesbesserwissenwollende geberden, besorgt. — — Uns ziemte es, das Büßergewand anzulegen, wenn wir die Gedenktage Bach's, Mozart's und Schubert's feiern.

Gern hätte ich ein freundlicheres Bild entrollt; doch Ihnen etwas vorzulügen, sehe ich keinen Grund.

Chicago, Sonntag, den 29. Dezember 1895.

Digitized by Google

(Aus dem „Sonntagsblatt der N. Y. Staats-Zeitung".)

Dem Andenken Anton Bruckners.

„Kindliche Reinheit und Unbefangenheit, unbegreifliche Außerachtlassung und Unkenntnis aller und jeder Lebenspraxis kennzeichnen ihn als Meister wie als Künstler. Ein feuriger Geist, ein tiefes und überaus zartes Gemüt, von jenem starken, goldenen Humor durchzogen, der als echt deutsch leider so selten geworden ist, — so geht er einsam durch's Leben.

Josef Schalk über Anton Bruckner.

Die „Dichter und Denker" haben sich wieder einmal vor anderen Völkern zu schämen.

Ein Großer unter den Großen, ein Meister, dessen Ruhm Jahrhunderte überdauern wird, wie der Ruhm Bach's, Beethoven's, Schubert's und Wagner's, stirbt in hohem Alter — und nur Wenige wissen etwas von ihm. Nicht in einem abgelegenen Neste und in halber Heimlichkeit, sondern in einer Großstadt und in vollster Oeffentlichkeit hat er gewirkt — und nur Wenige kennen seine Werke.

Der Redakteur einer Chicago'er Musikzeitung, Mathews, soll vor etwa einem Jahre einen Aufsatz über Bruckner mit der Bemerkung abgelehnt haben, er kenne diesen Komponisten nicht. Ueber die Symphonien von Brahms hat sich der Mann schon oft die Finger wund geschrieben, aber Bruckner's Symphonien sind ihm gänzlich fremd. Haben wir ein Recht, uns über die Unwissenheit eines Englisch-Amerikaners aufzuhalten? Wurde uns Gelegenheit geboten, wissender zu sein? Wie soll er etwas kennen, wovon wir nur wenig gelesen und gehört haben?

Ja, wäre der beträchtlich jüngere und geringere Brahms gestorben — unsere großen Dirigenten hätten längst Erinnerungsfeiern veranstaltet. Während der letzten Jahre kamen mehrfach Nachrichten zu uns, welche über Bruckner's bedenklichen Gesundheitszustand berichteten — indessen sah sich dadurch keiner unserer

Digitized by Google

großen Dirigenten veranlaßt, durch Aufführung Bruckner'scher Werke dem ehrwürdigen und leidenden Meister eine Freude zu bereiten. Woran liegt das? So albern bin ich nicht, Brahms die Meisterschaft abstreiten zu wollen. Aber der Meister giebt es mancherlei. Und auf dem Gebiete der Symphonie hat Brahms sich bescheiden zurückzuziehen, wenn Bruckner auftritt. Neben Bruckner's lebensprühender, kraftstrotzender Muse erscheint die Brahms'sche, soweit sie sich symphonisch äußert, als künstlich belebter, blasser Schemen. Nach öfterer Vorführung Bruckner'scher Werke wird Brahms nur noch geringen Eindruck hervorrufen. Man wird die Einsicht gewinnen, daß es mit dem Brahms'schen Tief- und Dunkelsinn, den uns die Brahmsgläubigen vorpredigen, und den wir, als Denker und Dichter, zu bewundern uns verpflichtet fühlen sollen, doch nicht so arg weit her ist. Brahms erreichte seinen Höhepunkt im Geschwindschritt und verweilte dort. Bruckner wuchs, wie Beethoven und Wagner, langsam, aber unaufhörlich. Doch sind seine Werke sämmtlich Werke des reifsten Mannesalters; denn er begann erst dann zu komponieren, als er über alles erdenkliche technische Rüstzeug frei und mühelos verfügte — ungefähr in seinem vierzigsten Jahre. So konnte er bald eine Partitur der anderen folgen lassen, und doch in jeder Unerhörtes bergen. Noch traf ich unter meinen Freunden und Bekannten keinen, der nicht nach Kenntnisnahme auch nur eines einzigen Bruckner'schen Satzes sofort zugegeben hätte: hier ist mehr als Brahms. Ich selbst kenne in der reinen Instrumentalmusik nichts Erhabeneres, Herrlicheres, mächtiger Ergreifendes als eine Bruckner'sche Symphonie. Seine Messen, sein Tedeum — sie stehen gleichberechtigt neben Bach's H moll- und Beethoven's D dur-Messe. Da in Amerika seit vielen Jahren Berlioz häufiger gespielt wird als sonst irgendwo, sei hier wiedergegeben, was Prof. Anton Door nach der ersten Aufführung des Tedeums von Bruckner (Wien, 1884, 10. Januar) äußerte: „Das ist der deutsche Berlioz, nur daß ihm auch musikalisch immer etwas einfällt."

Darf man annehmen, unsere Dirigenten seien nicht im Stande zu beurteilen, was sie vor sich haben? annehmen, sie seien erst dann fähig, den Wert bedeutender Werke zu erkennen, nachdem diese anderswo sich als „erfolgreich" erwiesen? annehmen, sie

Digitized by Google

läsen nur die Musikberichte der „Wiener Neuen Freien Presse", und der anrüchige Hanslick sei ihr Gewährsmann? Sie würden sich das hoffentlich verbitten. Nun also: weshalb bekommen wir Bruckner nicht zu hören? Indessen — da fällt mir ein, daß vor vier Jahren während der Probe eines bewährten Orchesters eine Bruckner-Symphonie aufgelegt wurde. Doch bald klopfte der Dirigent ab und ließ die Stimmen mit der Bemerkung wieder einsammeln: die Musik sei langweilig! Bei anderen Gelegenheiten äußerte sich derselbe dahin: Bruckner's Symphonien seien zu schwierig! und: Bruckner's Symphonien seien zu lang! Da ist allerdings nichts weiter zu sagen als: Langweiligkeit kann nicht bewiesen werden, und Schwierigkeiten aller Art bewältigen unsere großen Orchester mit Leichtigkeit; aber Länge läßt sich nachweisen — warten wir es ab.

Ein Komponist will seine Werke aufgeführt sehen und hat das Recht, das zu verlangen. Kein Dirigent, der über die nötigen Kräfte verfügt, darf sich anmaßen, uns Bruckner's Symphonien vorzuenthalten. Es ist Pflicht und Schuldigkeit, diese Werke so bald und so oft als möglich herauszubringen. Sollten die Programme für den Winter schon festgestellt sein, so setze man einfach die Brahms'schen Symphonien vom Programme ab, die wiederholt zu hören so wie so nur Wenige ein ernstliches Verlangen tragen, und ersetze sie durch Bruckner'sche. Wie wollte man denn sonst das Versäumnis wieder gutmachen? Zwar gewärtigen wir für diesen Winter das „böhmische Streichquartett", das unter Beihilfe eines zweiten Prager Bratschisten uns auch wohl das Quintett Bruckner's darbieten wird, wie es in vollendeter Weise im vergangenen März den Wienern dargeboten wurde. Auch will Theodor Thomas die achte Symphonie zum Vortrag bringen, und das Bostoner Symphonieorchester beabsichtigt in New York eine, vielleicht auch zwei Symphonien des Meisters aufzuführen. Aber was will das besagen im Hinblick auf die bisherige Nachlässigkeit? Am 29. Juli '86 brachte Theodor Thomas die siebente Symphonie, und am 15. Dez. '95 Herr Barginde den „Germanenzug". Das ist für Chicago die ganze Ausbeute. Und aus dem Osten wurde nicht viel mehr berichtet. Als Nikisch hier mit d'Albert ein Konzert gab, führte er die B-dur-Symphonie Schumann's auf,

Digitized by Google

eine Symphonie, die weniger symphonisch ist als die meisten der kleinen Klavierstücke, die Schumann für die liebe Jugend schrieb. Glaubte Nikisch, sie sei gut genug für Chicago? Nikisch vor Allen wäre der Mann gewesen, uns Bruckner zu vermitteln. Unter seiner Leitung erstand die siebente Symphonie (am vorletzten Dezember '84 in Leipzig) zum ersten Male einem großen Publikum — überhaupt die erste Bruckner-Aufführung in Reichsdeutschland. Eine bis dahin unerhörte Aufregung bemächtigte sich der Hörer. Glaubte Nikisch, die Chicago'er seien schon genügend aufgeregt?

So sieht es hier aus! Wie steht es nun drüben?

Bruckner's Symphonien wurden während der letzten fünf Jahre öfter gespielt als in den vorhergehenden zehn Jahren. Aus den siebziger Jahren sind mir nur drei Aufführungen (sämmtlich in Wien) bekannt geworden. Nur der kleinere Teil kommt auf das eigentliche Deutschland, der größere fällt auf Oesterreich (der Löwenanteil selbstverständlich auf Wien). Es geht also immerhin vorwärts, wenn auch mit beschämender Langsamkeit. Nach meinen Aufzeichnungen überstieg die ganze Anzahl der Aufführungen noch nicht die Zahl dreißig. Irre ich nicht, so erlebte Berlin eine Bruckner-Symphonie (es war die vierte) erst vor anderthalb Jahren. Wie langsam und in welch' sonderbarem geographischen Zickzack sich das Tedeum verbreitet, lehren folgende Zeit- und Ortangaben: Wien, 10. Jan. '86; Christiania, April '91; Amsterdam, Dez. '91; Berlin, 8. Jan. '94; Cincinnati, Mai '92.

Geniale Komponisten brechen sich ja nur allmählig Bahn. Das ist eine Regel mit wenig Ausnahmen. Wie kommt es indessen, daß Bruckner's Schöpfungen, denen Niemand mehr Genialität abzusprechen wagt, auch jetzt noch so selten erscheinen? Was ist daran schuld? Ist es die Nationaltugend der Deutschen, die Trägheit? Ist es die andere, nicht minder liebliche Tugend der Mißgunst? Oder die Vorliebe für das Fremdländische? Sind Vetterschaften nötig? Es werden doch Werke Anderer zu Gehör gebracht. Reicht Hanslick's Arm wirklich noch über Wien's Weichbild hinaus? Schämt man sich denn dieses Menschen gar nicht? Möglicherweise sind noch andere Kräfte tätig. Man erinnert sich vielleicht, daß vor zehn Jahren durch reinen Zufall

Digitized by Google

kurz nacheinander drei Bruckner-Aufführungen stattfanden. Damals erfrechte sich Hugo Riemann, Verfasser eines Lexikons, welches der lauten Zustimmung des biederen Hanslick sich erfreut, und der den einflußlosen Bruckner nicht braucht, von einem künstlich erzeugten Brucknerkultus zu reden. Etwas später durfte er sich herausnehmen (denn er wurde nicht zur Rechenschaft gezogen), den Geburtstag des Meisters zu entweihen, indem er an diesem Tage den ärgsten Aberwitz anfertigte, der jemals seiner Feder entströmte (Allg. Musikztg. 1891, S. 495). Damals war er noch eine wichtige Person; jetzt ist er geduckt und wird nicht mehr viel Unheil anrichten. — Ueberall werden jetzt Bruckner's Werke mit Begeisterung und Entzücken aufgenommen. Die Kritik ergeht sich in den überschwänglichsten Ausdrücken, und trotzdem finden Aufführungen so selten statt. Ich finde keine genügende Erklärung. Selbst so große und von mir hochverehrte Meister, wie Robert Franz und d'Albert, verhielten sich Bruckner gegenüber in unverständlicher Weise. Nirgends findet sich bei Franz, soweit meine Kenntnis reicht, auch nur die geringste Bezugnahme auf Bruckner; wobei wohl zu beachten ist, daß Franz mit Prof. Heinrich Schuster, der über Franz ein lesenswertes Büchelchen schrieb, noch lange im Briefwechsel stand, nachdem dieses Herrn Bruckner-Biographie erschienen war. Und Franz hätte doch, wenn nicht künstlerische, doch persönliche Veranlassung gehabt, sich mit Bruckner zu beschäftigen, da die Gegner Bruckner's, die eigentlichen Brahmsianer, ihm selbst oft übel aufspielten, was er bitter empfand. Als d'Albert sich zum ersten Mal in Chicago aufhielt, wünschte ich seine Stellung zu Bruckner zu erforschen. Das ganze Ergebnis bestand in der mir längst bekannten Mitteilung, daß Levi in München 1885 die siebente Symphonie aufgeführt habe, seitdem aber nichts mehr von Bruckner wissen wolle. Die Sache selbst ist ganz unglaublich; denn das Publikum war auf's Tiefste ergriffen.

Daß es mit einmaliger Vorführung eines Bruckner'schen Werkes nicht getan ist, läßt sich aus allen früheren Berichten erkennen. Kritiker nehmen kaum jemals an, daß es an ihnen selbst liegen könne, wenn bei erstmaligem Hören etwas unklar und verworren klingt, geben aber, sofern sie ehrlich und vorurteilsfrei sind,

Digitized by Google

nach wiederholtem Hören zu, daß der Eindruck jetzt ein bedeutend günstigerer sei. Nichtsdestoweniger wird man in Beziehung auf ein anderes Werk fast immer wieder dasselbe Verhalten antreffen. Höchst sonderbar ist es, wie sich manche Vorwürfe wiederholen. In der zweiten Symphonie fielen einige Generalpausen auf, die dem Meister vorgehalten wurden. Der Reaktionär Bitter vertheidigte diese Pausen bei Ph. Em. Bach, der 1788 starb, mit folgenden Worten: „Die vielen bei Bach vorkommenden Pausen waren für seine Zeitgenossen eine überraschende Neuerung. Der Hörer, der sonst den mehrstimmigen Tonsätzen mit Aufmerksamkeit hatte folgen müssen, um den Faden des musikalischen Gedankens nicht abreißen zu lassen, wurde hierdurch plötzlich aus einer Fülle von Melodie und harmonischer Wirkung vor sein eigenes Inneres gestellt, seine Phantasie frei gemacht und er aufgefordert, für einen Augenblick selbstständig weiter zu gehen, bis Bach es für gut fand, den abgebrochenen Gang des Stückes wieder aufzunehmen. Darum nannte man Bach's Melodiengang nicht selten einen zerhackten." Verfolgt man, was im Verlauf der letzten vierundzwanzig Jahre Theodor Helm in Wien, ein tüchtiger Kritiker mit gutem Willen, so nach und nach über Bruckner geschrieben hat, so muß man staunen über die Wandlungen, die nicht etwa Bruckner's Musik — die blieb ja dieselbe — sondern die der Kritiker durchmachte. Zwölf Jahre währte es, ehe er sich völlig in der Eigenart des Meisters zurecht fand und ihm unbedingte Anerkennung zollte — so hatte es ihm Brahms angetan gehabt. Gar merkwürdige Einwürfe und Ausstellungen wußte er anzubringen. Er gesellte zu den alten Schlagwörtern sogar trivial, ungeregelt und abenteuerlich; obwohl gerade diese Bezeichnungen auf Bruckner's Musik ganz unanwendbar sind: denn noch gab es außer Bruckner keinen Meister, der bis in sein achtunddreißigstes Jahr unabläßig studirte und Alles lernte, was überhaupt gelernt werden kann. Statt Bruckner mit dessen eigenem Maße zu messen —man sprach ihm ja Phantasie, Gemütstiefe, Erfindungsgabe und Gestaltungsvermögen durchaus nicht ab — wurde er an Brahms gemessen, der in der Symphonie das denkbar Höchste erreicht haben sollte und sich deshalb als Maßstab besonders gut eignete. Noch 1877 schrieb Helm über die D-moll-Symphonie: „Etwas wirklich

Digitized by Google

Lebensfähiges zu produziren, dürfte Bruckner kaum gelingen." Er gab indessen zu, daß jeder Satz Genieblitze, Steigerungen und Abschlüsse von einer Großartigkeit enthielt, daß man selbst in der Brahms'schen D-dur-Symphonie „vergeblich nach dergleichen reckenhaften Ausbrüchen suchen würde." Es ist hier von demselben Werke die Rede, das vier Jahre früher Wagner's ungeteilten Beifall gefunden hatte. Bis dahin war Wagner's Meinung gewesen, mit Beethoven's Neunter habe diese Gattung ihr Ende erreicht; darüber hinaus sei nichts mehr möglich; was sonst noch Symphonie genannt werde, verdiene diesen Namen nicht.

Anton Bruckner wurde am 4. September 1824 im Dorfe Ausfelden in Oberösterreich geboren. Sein Vater war Schullehrer daselbst. Die Kinder- und Jünglingsjahre verlebte Bruckner ähnlich wie Schubert, nämlich in den erbärmlichsten Verhältnissen. Im Alter von zwanzig Jahren wurde er Lehrer und Organist in dem kleinen St. Florian. Hier blieb er bis zum Jahre '55, wurde dann zum Domorganisten in Linz gewählt und verwaltete sein Amt bis '67. Die Namen seiner ersten Lehrer sind nicht über den heimatlichen Gau hinausgedrungen. Von seinem 13. bis zu seinem 37. Jahre studirte er auf's Eifrigste unter der Leitung Simon Sechter's, demselben großen Theoretiker, bei dem Schubert noch kurz vor seinem Tode Unterricht im strengen Satz nehmen wollte. Als bei der Prüfung im Jahre 1861 Bruckner sein unermeßliches Wissen und Können betätigte, gerieten die Professoren aus einem Erstaunen in das andere. Solch ein Prüfling war ihnen noch nicht vorgekommen. Der eine Professor, Kapellmeister Johann Herbeck, bemerkte, er würde sich glücklich schätzen, wenn er nur den zehnten Teil von dem Wissen Bruckner's besäße. Der Fürsprache dieses wackeren Mannes verdankte Bruckner seine Anstellung in Wien als Hofkapellorganist und Professor des Orgelspiels und der Kompositionslehre am Konservatorium (1867.) Später wurde Bruckner auch Lector an der Universität. Während der ersten Jahre seines Aufenthaltes in Wien wurde er nach Paris, London und Amsterdam berufen, um Orgelkonzerte zu geben. Wo er auch auftrat, wurde ihm reichster Beifall zu Teil. Um diese Zeit betrachtete auch Hanslick den Organisten Bruckner mit reporterlichem Wohlwollen, bis er

Digitized by Google

dahinter kam, daß Bruckner sich erkühnte, für Wagner zu schwärmen — „da war's natürlich vorbei." Schon in Linz war die erste Symphonie entstanden. Da sich Bruckner um den Druck seiner Werke gar nicht und um Aufführungen derselben wenig kümmerte, so sahen sich seine Freunde gezwungen, für ihn einzutreten. Ihr Einfluß blieb leider örtlich beschränkt.

Wie viele Musiker lasen '84 noch die Bayreuther Blätter, die im zehnten Stück den meisterhaft geschriebenen Aufsatz von Josef Schalk über Bruckner enthielten? Wie viele Meister außerhalb Wien's kennen die Allgemeine Kunstchronik in der '85 Heinrich Schuster einen Lebensabriß des Meisters veröffentlichte? Bruckner's Jünger, Prof. Josef Schalk und Prof. Ferdinand Löwe, besorgten in uneigennützigster Weise die Klavierauszüge seiner Werke, veranstalteten im Akademischen Wagner-Verein und in kleineren Kreisen Vorträge am Klavier, wußten Orchester und Gesangvereine in Wien und in Graz für Bruckner zu begeistern — aber Verleger konnten sie nicht herbeischaffen. Das aber hätte gerade Brahms tun können und hätte es tun müssen; doch das Gefühl dieser moralischen Verpflichtung kam bei ihm nicht zum Durchbruch. So blieben die Manuskripte Jahrzehntelang druckfertig im Pulte liegen. Kein Verleger rührt sich aus freien Stücken. Diese Leute lassen kaltblütig die Sache an sich herankommen. Sie haben es nicht nötig. Früher war es ein wenig, doch nicht viel anders. Der Komponist wird schließlich mürbe. Will er seine Werke gedruckt sehen, mag er eben dafür bezahlen. Ist er bereits sehr berühmt, das bedeutet: haben seine Verleger durch seine Arbeit, ob wertvoll oder wertlos, schon einen hübschen Groschen „verdient", dann allerdings kann er vielleicht sogar einen kleinen Angriff auf den Geldbeutel dieser Trefflichen wagen, ohne mehr oder weniger barsch angefahren zu werden. Heißt er gar Brahms und sitzt etwa an der noch unfertigen 3. und 4. sogenannten Symphonie — „ja, Bruckner, das ist ganz was anderes" — so bietet man ihm eine Summe an, deren Höhe nur einem Sybariten keinen Schwindel verursacht. — Wagner hätte viel tun können und wollte viel tun; aber ihm fehlte die Zeit, um sich Bruckner's so anzunehmen, wie er versprochen.

Digitized by Google

Daß es gerade Brahms war, welcher den älteren Kollegen liebevoll hätte unterstützen müssen, wird nach Folgendem wohl nicht in Zweifel gezogen werden. Brahms war stets vom Glück begünstigt. Schon im Beginn seiner Laufbahn, als er zwanzig Jahre zählte, wurde die musikalische Welt auf ihn aufmerksam gemacht. In seinem letzten Aufsatz wies Schumann, dem für Wagner das Verständnis mangelte, auf Brahms als zukünftigen Musikmessias hin. An Anerkennung und Aufmunterung fehlte es ihm niemals; von Seiten aller Wagnergegner wurde ihm bedingungslose Anerkennung. Man brachte ihn in Gegensatz zu Wagner, den man aus mancherlei Gründen fürchtete und haßte, der aus dem Felde geschlagen werden mußte. Ohne Mühe fand Brahms Verleger. Ausübende Künstler von größtem Ruf und hervorragende Schriftsteller verbreiteten seinen Ruhm, z. B. Joachim, Stockhausen, Ph. Spitta, der Hanslick, und zuletzt namentlich Hans von Bülow. Alle künstlerischen und menschlichen Tugenden wurden ihm angedichtet. Was Brahms in Beziehung auf Musik und Moral leistete, überstieg nach dem, was mir Philipp Spitta im Sommer 1868 mitteilte, alle Begriffe. Derartiges wird schwerlich Jemand jetzt noch behaupten. Vor Kurzem konnte sich Brahms das Vergnügen leisten, zehntausend Gulden zu verschenken. Das ist recht und billig. Aber wäre es nicht edler gewesen, wenn er, der so fest steht, daß er keines Hanslick mehr bedarf, seinen Einfluß geltend gemacht hätte, um Bruckner, dem nie das Glück sehr hold war, zu allgemeiner Anerkennung zu verhelfen? Da er Hans von Bülow gegenüber mit „Belehrungen" nicht kargte, durfte er es wohl andern Leuten gegenüber auch wagen. Es ist begreiflich, daß Brahms nicht öffentlich erklärte, ein einziger Satz Bruckner's wöge seine sämmtlichen vier Symphonien auf. Aber weshalb erhob er nicht öffentlich Einsprache gegen das unerhört schandbare Benehmen des Hanslick, sofern dieser, sein wertester Freund nicht unter vier Augen zur Scham aufgerufen werden konnte? Es hattte sich ja bald genug herausgestellt, daß Bruckner zu komponiren sich unterfing. Verhindern ließ sich das freilich nicht; aber man vermochte vielleicht dem Komponisten das Leben zu verbittern und dadurch hoffentlich die Schaffensfreudigkeit zu vergällen. Das war dem schlauen Hanslick klar geworden,

Digitized by Google

daß Bruckner der Einzige war, der dem Freunde Brahms schädlich werden und ihm den Seelenfrieden rauben konnte. Brahms ließ seinen herzlichen Freund nach Belieben schalten, war ihm doch dessen Tätigkeit sehr ersprießlich. Die Tätigkeit des gewissenlosen Hanslick, Bruckner gegenüber, bestand in Untätigkeit, nämlich im Todtschweigen. Dieses Todtschweigen hat Hanslick durch zweiundzwanzig Jahre geübt! Man überlege, was das heißt! Während 22 Jahren, vom Juni '72 bis Oktober '94 wurden in Wien, dem Wohnorte Bruckner's, eines der größten Meister aller Zeiten, den Lesern der dortigen größten Zeitung, die über die ganze Erde verbreitet ist, jegliche Mitteilung über Bruckner und seine Werke unterschlagen! Hat Jemand je Aehnliches gehört? Und Brahms stimmte bei! Wie dieser es über sich gewann, mit solch unauslöschlicher Schmach sich zu beladen, geht über mein Fassungs-Vermögen. — Erst ein gewaltsamer Druck von Außen zwang dem Hanslick im Herbst 1894 seinen überhaupt zweiten Bericht über ein Bruckner-Konzert ab, der selbstverständlich der Brahms-Verherrlichung diente, wie von dem durchtriebenen alten Fuchse nicht anders zu erwarten war. Merkwürdig, beide Berichte beziehen sich auf dasselbe Werk, die F-Moll-Messe. 1872 streute er Weihrauch, 1894 Giftkörner. Aber die Rache des Herrn Hofrats, vor dessen Gelehrsamkeit der Musikmensch vergangener Jahrzehnte den Hut abzog, blieb nicht aus. Vor Beginn einer Bruckner-Symphonie erhob sich der Herr Hofrat würdevoll und wandelte von dannen. Das hatte nun Bruckner davon. Uebrigens konnte dieser sich mit Seb. Bach trösten, dem Hanslick in gleicher Weise sein allerhöchstes Mißfallen zu erkennen gab. Für den berühmten Musikgelehrten besteht ja Bach's Musik nur aus Tonleitern. Nun hat Bruckner seine Augen für immer geschlossen. Dadurch ist Hanslick jede Gelegenheit genommen, ihn auf den Knien um Verzeihung zu bitten. Der kindlich fromme Meister hätte sie ihm nicht verweigert. Verfügte dieser Hanslick, der Intimus des Herrn Brahms, auch nur über einen ganz kleinen Rest dessen, was man Gewissen nennt, so müßte uns in diesen Tagen die Meldung zugegangen sein, daß der Herr Hofrat sich in der Nacht vom 12. zum 13. Okt. einen Strick gekauft und sich damit erhängt habe. Da war Judas Ischariot doch ein anderer Kerl.

Digitized by Google

Als er merkte, was er angerichtet hatte und das Unabänderliche vor sich sah, warf er den Hohepriestern die Silberlinge vor die Füße und machte seinem Leben kurzer Hand ein Ende. Und Judas konnte für sich in Anspruch nehmen, daß seine Absicht gut war, was weiter auszuführen hier nicht nötig ist; während Eduard, der Hanslick, nur mit einem Gesicht voll erheuchelter Biederkeit aufwarten kann, sonst aber das gespreizte Wesen eines bis zur Unsinnigkeit Gelehrten zur Schau trägt.

Um Bruckner nicht aufkommen zu lassen, waren alle Mittel gerecht. Da das Todtschweigen nicht gründlich genug wirkte, wurde auch der Spott versucht. Bot doch allein schon das gesellschaftlich unbeholfene Wesen des Meisters den gesellschaftlich geschliffenen Genossen von der Brahms-Gemeinde stets neuen und willkommenen Stoff. Selbst der sonst so edle Hans von Bülow ließ sich zu unehrerbietigen Witzen verleiten. Nach der zweiten Wiener Aufführung der siebenten Symphonie (1889 im März), welches Werk von Th. Helm als „in der Gegenwart an Großartigkeit unübertroffen dastehend" bezeichnet wurde, schrieb im Wiener Fremdenblatt der berüchtigte Wagnerbeschimpfer Ludwig Speidel: „er könne zwar Bruckner nicht in die letzten Konsequenzen seines Werkes folgen, sei aber doch gezwungen, die Genialität anzuerkennen, die in dessen Erfindung und mächtigen Kombinationen walte. Der Größe des Adagio stehe man geradezu staunend gegenüber. Der Spott sei allseits verstummt. Bruckner habe sich durchgesetzt." Also der Spott war verstummt. Spott angesichts von Schöpfungen, die auf jeden musikalischen und unverdorbenen Menschen übermächtig einwirken. Spott ist meistens ein billiges, aber wirksames Mittel. Wird er in dem Speidel'schen Sinne angewandt, so ist 16 zu 1 zu wetten, daß sich hinter ihm Unwissenheit verbergen will. — Man erzählt sich, daß nach Aufführung einer Bruckner'schen Symphonie Brahms sich dem im Leben so harmlosen Bruckner huldreich nahte und ihm ganz leutselig den frevelhaften Satz in's Gesicht warf: „Ah, Bruckner, Sie komponiren auch Symphonien?" Das ist nicht der Speidel'sche Spott. Das ist der Spott eines Künstlers, der einen Kollegen in's Herz treffen will, weil er ihn fürchtet. Ob Brahms wohl den über-

Digitized by Google

menschlichen Mut besessen hat, auch dem toten Kollegen in's Angesicht zu schauen? Wie muß ihn jetzt sein Gewissen martern!

Im Bewußtsein, daß die Verbreitung der Bruckner'schen Symphonien das Verschwinden seiner eigenen Symphonien aus den Konzertsälen unabweislich nach sich ziehen muß — wüßte Jemand einen anderen Grund? — ließ Brahms es zu, daß der ihn vergötternde und für ihn sich unermüdlich abschindende Hans von Bülow außer Brahms hauptsächlich Ausländer bekannt machte: Saint-Saëns, Grieg, Dvorak, unterschiedliche Russen und Andere, von denen Keiner Brahms' Kreise störte. Auch der ebenfalls unschädliche Raff wurde wieder ausgegraben. Hierbei wolle man bedenken, daß Bülow wenige Jahre vorher die russische Musik für Unmusik erklärte (der Russe Anton Rubinstein, nannte die Musik, er meint besonders die Instrumental-Musik, eine deutsche Kunst!), und daß Bülow s. Z. bedauerte, mit dem Studium Raff'scher Kompositionen sich überhaupt jemals befaßt zu haben. Während Dvorak sich in Wien befand, mußte ihn Freund Hanslick herausstreichen wie einen jungen Gott; und Bülow erfand für ihn den Ausdruck „Der slavische Grieg." Brahms übte einen dämonischen Zauber auf Bülow aus, so daß dieser bei Bruckner mißfällig wahrnahm, was ihm bei Brahms selbst nicht auffiel. So z. B. enharmonische Verbindungen am Anfange eines Satzes, die Brahms häufig anwendet, die sogar bei dem „eingefleischten Diatoniker", wie Robert Franz sich selbst bezeichnete, vorkommen, ja in dem einfachsten seiner Lieder, Opus 8, No. 5.

Bruckner wird gelegentlich wegen seiner Chromatik angegriffen. Mich näher über die Anwendung derselben bei den Meistern seit Bach auszusprechen, ist hier nicht der Ort. Aber darauf möchte ich aufmerksam machen, daß die Chromatik sich bei Brahms meistens sehr gequält ausnimmt, was zum Teil an der sonderbaren Verquickung mit den Kirchentönen liegt, denen neues Leben einzuhauchen Brahms nicht der Mann ist. Man vergleiche das sempre piu tranquillo im vierten Satz der D-dur-Symphonie von Brahms, die von Seiten seiner Gemeinde-Mitglieder als ganz besonders klar und durchsichtig hingestellt wird, mit irgend einer beliebigen stark auffallenden Stelle bei Bruckner. Allerdings sind

Digitized by Google

mir die fünfte, sechste und neunte Symphonie noch unbekannt. Aber ich bezweifle, daß sich darin eine ähnliche wüste Periode vorfindet, wie die angeführte, die ganz so aussieht, als ob ihr Schöpfer mit der Leistung außerordentlich zufrieden sei. — Daß Bruckner, und nicht Brahms, die Palme des Polyphonikers gebührt, wird Jeder sofort erkennen, der Bach's, Beethoven's und Wagner's Polyphonie wirklich studirte. Darüber ist kein Wort weiter zu verlieren.

Bruckner hinterläßt uns drei Messen, ein Tedeum, eine Anzahl kleiner kirchlicher Chöre, die großen Chorwerke „Germanenzug", „Helgoland", „Um Mitternacht", ein Quintett und neun Symphonien, deren letzte ohne Schlußsatz blieb. Der Meister bestimmte aber schon vor längerer Zeit, daß sein Tedeum als Schlußsatz gelten solle, falls er die Symphonie nicht beenden könne.

Chicago, 28. Okt. 1896.

Bernhard Ziehn.

Digitized by Google

Der „edle, neidlose" Brahms.

An die Redaktion der Illinois Staats-Zeitung.

Ihr dankenswerter Bericht über Anton Bruckner, am 21. September, enthält die in der obigen Ueberschrift angegebenen Ausdrücke. Wollen Sie mir ein paar Bemerkungen dazu gestattten?

Die Chicago Tribune brachte es einst fertig, in einem Berichte über ein d'Albert-Konzert diesen, nächst Bruckner größten lebenden Meister gar nicht zu nennen. Mancher erstaunte ob der albernen, kleinlichen Rache eines nativistischen Auchkomponisten, um sie dann als etwas Niedagewesenes zu bezeichnen. Nun ja, für unsere Verhältnisse war es allerdings schon eine ganz nette Leistung. Einbilden können wir uns darauf aber doch nicht viel; denn anderswo kommt Aehnliches auch vor. In Deutschland z. B. ist Todtschweigen gar keine so sehr seltene Erscheinung. Es giebt dort Leute, die es geschäftsmäßig betreiben, namentlich in Wiesbaden. Das Höchste nach dieser Richtung hin leistet indessen die Wiener Neue Freie Presse.

Seit einem Vierteljahrhundert wirkt Anton Bruckner in Wien als Hoforganist, Professor am Konservatorium und Lektor an der Universität. Aber die Leser der N. Fr. Pr. kennen diesen Mann nicht: nie fanden sie seinen Namen in den Spalten ihrer Zeitung. Am 4. September wurde Bruckner siebzig Jahre alt. Die Zeitungen wetteiferten in Berichten über des Meisters Lebensgang, sowie über seine Kompositionen und deren Schicksale. Die N. Fr. Pr. schweigt nach wie vor: für sie ist der größte Symphoniker seit Beethoven überhaupt nicht vorhanden. Oberster Musikreporter des Weltblattes ist seit Olims Zeiten der Hofrat Prof. Dr. Eduard Hanslick. Dem Einflusse dieser Zeitung und der beispiellosen Niederträchtigkeit dieses boshaften und lügnerischen

Digitized by Google

Schurken hat man es zuzuschreiben, daß heute noch 99 unter 100 Musikern einen der größten Meister aller Zeiten nicht einmal dem Namen nach kennen.

Intimster Freund und Duzbruder des Hanslick ist der Komponist Johannes Brahms. Als die Universität Breslau vor zwölf Jahren Brahms als „Ersten unter den lebenden deutschen Meistern der ehrenhaften Musik" bezeichnete und ihm deshalb den Doktorhut aufstülpte, fiel es dem edlen und neidlosen Brahms nicht ein, den gelehrten Häusern auseinanderzusetzen, Wagner, Liszt und Bruckner seien auch keine Hanswürste.

D'Albert's Es-dur-Quartett ist „Johannes Brahms verehrungsvollst zugeeignet". Brahms läßt sich das ruhig gefallen; er macht nicht bekannt, daß der Name Brahms auf keinem beträchtlicheren Werke dieser Gattung zu finden sei.

Es ist üblich geworden, d'Albert als Schüler und Nachfahrer von Brahms zu bezeichnen. Auch das steckt Brahms ein, ohne zu fragen, was d'Albert wohl von ihm gelernt haben könne.

Nachdem Hans v. Bülow von Wagner und Liszt abgefallen war, ordnete er sich Brahms in einer Weise unter, die einen wahrhaft edlen Menschen beschämen mußte. Letzteres um so mehr, als Brahms nie die Anerkennung gefunden hätte, welche nur durch die eiserne Beharrlichkeit, mit der Bülow für ihn eintrat, erzwungen wurde. Jede Huldigung von Seiten Bülow's, auch die sonderbarste, nahm Brahms als selbstverständlich hin. Ja, wenn Bülow hin und wider äußerte, Meister Brahms habe ihn auf Dieses oder Jenes aufmerksam gemacht, ihn über Wagner's Musik aufgeklärt, über Beethoven's letzte Quartette belehrt, verhielt er sich ganz still, so daß der Eindruck sich festsetzte, es sei Bülow durch Brahms wirklich etwas Neues, also Außerordentliches mitgeteilt worden.

Daß Brahms einen ungewöhnlichen Einfluß ausübt, läßt sich nach dem hier Vorgebrachten wohl nicht bezweifeln. Nun entsteht die Frage: Weshalb versuchte er nicht, Einfluß auf Hanslick zu gewinnen? Er konnte ihm ja bei einer feuchten Gelegenheit etwa folgendermaßen zusetzen: „Lieber Eduard, Deine Bemerkungen

Digitized by Google

über Wagner und Liszt sind, wie wir Beide wissen, immer außerordentlich geistreich; aber Musik ist es eigentlich doch nicht. Daß die Kompositionen Wagner's und Liszt's nicht an die meinigen heranragen, wissen wir ebenfalls; aber es ist immerhin Musik. Sollte nicht vielleicht doch der Anstand verlangen, daß Du den Schulmeisterbakel nicht länger mehr schleppst, als ob er Dir in die Hand festgenietet sei? Du machst Dir ja nichts daraus, was die Leute denken; aber mir ist es nicht ganz gleich. Und man weiß jetzt ziemlich allgemein, wie wir zueinander stehen, dank Deiner Geschwätzigkeit — nimm mir es nicht übel, alter Junge." Nach dieser oder einer ähnlichen einschmeichelnden Rede seines berühmten Freundes dürfte sich der berüchtigte Hanslick doch schwerlich lange sträuben.

Geld, Ruhm und allerhand Ehrenzeichen wurden Brahms überreichlich zu Theil. Das sollte ihm genügen. Es ist möglich, daß er nicht spürt, Bruckner sei das mächtigere Genie. Sein Ansehen würde aber sicherlich keine Einbuße erlitten haben, wenn er dem weniger glücklichen Bruckner die Wege nach Kräften geebnet und vor Allem dem schandbaren Treiben des Hanslick Einhalt geboten hätte. Doch Brahms tat nichts dergleichen: es müßten doch irgendwann und irgendwie Folgen zu sehen gewesen sein. Und da Hanslick immer noch seinem Geschäfte in allgewohnter Weise obliegt, so wird man Brahms als Mitschuldigen dieses abgebrühten alten Sünders betrachten dürfen. Wenn ich daran denke, wie Philipp Spitta mir 1868 Brahms als Ausbund sämmtlicher Tugenden schilderte, dann erscheint mir das Verhältnis zwischen Brahms und Hanslick ganz unnatürlich.

Seit acht Jahren hat Brahms keine Symphonie mehr geschaffen. Sollte ihn der lautere Edelmut antreiben, Bruckner keine Konkurrenz zu machen? Wer das glaubt, muß ein sehr argloses Gemüt besitzen.

Grüßend

Bernhard Ziehn.

Digitized by Google

Der Nestor der amerikanischen Dirigenten.

Von Bernhard Ziehn.

(Allgemeine Musik-Zeitung, Nr. 30 und 31.)

Die reizvollen Erinnerungen an Hans v. Bülow von Adele Hippius, in Nr. 7 dieser Zeitung, enthalten einen Satz, der jedenfalls in gutem Glauben geschrieben wurde, doch mit den Tatsachen nicht im Einklange steht. Es heißt dort, Bülow habe „die Werke Tschaikowskys in Europa sowohl, wie in Amerika vorbereitet." Für „Europa" mag das stimmen, für Amerika indessen nicht. Der Mann, der die Orchesterwerke Tschaikowskys nicht nur, sondern die irgend eines anderen bedeutenden neueren Komponisten in Amerika zuerst vorführte und vorführt, ist Theodor Thomas, der jetzt sein fünfzigjähriges Dirigenten-Jubiläum feiern könnte.

Eine New Yorker Musikzeitung rechnete s. Z. aus, wie viele und welche Neuheiten in den fünf größten Musikstädten Amerikas während des Winters 1902—1903 aufgeführt worden sind.

Das Zahlenergebnis war folgendes:

3 New York, Philharmonisches Orchester;
9 Philadelphia Orchester (Fritz Scheel);
11 Cincinnati Orchester (van der Stucken);
17 Boston Symphonie-Orchester (Gericke);
33 Chicago Orchester (Theodor Thomas).

Hinzuzufügen bleibt, daß fast keine der in den vier anderen Städten zum ersten Male gebrachten Kompositionen den Chicagoern fremd war, daß ferner von Neuheiten kleineren Kalibers hier kein Aufhebens gemacht wird wie etwa in New York.

Digitized by Google

Dank Theodor Thomas und seinem Orchester, wurden gewisse Werke von Liszt, Charpentier, d'Indy, Schillings und Hausegger in Chicago früher vorgeführt als in Bremen, Dessau, Dortmund, Dresden, Frankfurt a. M., Hannover, Sondershausen und Stuttgart, wo sie erst im Januar und Februar 1903 ihre erste Aufführung erlebten. So hatten wir ferner einen Cäsar Franck 8 Jahre, einen Tschaikowsky 7 Jahre, einen Fibich 2 Jahre früher als in Wien — einen Richard Strauß 8 Jahre, einen Bruckner 2 Jahre früher als in Leipzig — einen Glazounow 5 Jahre, einen Dukas 4 Jahre, einen Sibelius 1 Jahr früher als in München — einen Weingartner 2 Jahre, einen Humperdinck 1 Jahr früher als in Berlin.

Irre ich nicht, so war es im vorigen Jahre, daß Liszts „Tasso"-Epilog zum überhaupt ersten Male in München oder in Sondershausen aufgeführt worden sein soll. Schon in grauer Vorzeit wurde diese Komposition unter Theodor Thomas und unter Leopold Damrosch in New York, und unter Georg Lösch in Chicago gespielt.

Das Unternehmen Bülows, Beethovens B dur-Fuge, Opus 133, vom ganzen Streichorchester ausführen zu lassen, ist früher als ihm schon Theodor Thomas gelungen.

Was uns in Chicago durch Thomas dargeboten wird, dürfte auch folgende Liste zeigen: ein Auszug aus den Programmen des vergangenen Winters.

Sinfonien:

Beethoven. I, III, V, VII, VIII, IX — Berlioz: Sinfonie fantastique, Romeo und Julia — Brahms: II, IV, — Bruckner: IX — Dohnanyi: D moll — Dvorak: II — Cäsar Franck: D moll — Haydn: Es dur (Breitkopf und Härtel Nr. 3) — Mozart: Es dur (Köchel 543) — Schubert: VIII — Schumann: I, III, IV — Sibelius: II — Tschaikowsky: V, VI.

Digitized by Google

Konzerte:

Für Klavier: Beethoven, Es dur; Grieg, A moll; Liszt, Es dur; Saint-Saëns, G moll; Tschaikowsky, B moll.

Für Violine: Beethoven; Mozart, Nr. 6; Saint-Saëns, H moll.

Für Violoncello: Haydn, D dur, Opus 101; Svendsen, D dur.

Für Flöte und Harfe: Mozart (Köchel 299).

Sinfonische Dichtungen, Suiten, Ouvertüren u. a.:

Bruneau: *La Belle au Bois dormant; Entr'acte-symphonique* aus „Messidor" — d'Indy: Sinfonische Einleitung zum 2. Akt *"L'Etranger"* — Georg Schumann: Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema — Hugo Wolf: Penthesilea — Glazounow: *Moyen-âge* — Variationen über ein russisches Thema von sechs russischen Komponisten — Sibelius: Eine Saga — mit Ausnahme der Ouvertüren zum Rienzi und zum Holländer, sowie des Siegfried-Idylls und des Philadelphia-Festmarsches, von Wagner alles, was man im Konzertsaal aufzuführen pflegt — Beethoven: *Alla danza tedesca* und Cavatine aus Opus 130, vom Streichorchester gespielt — Bach: Ouverture Nr. 3, D dur; Violin-Sonate Nr. 2 (sämtliche Violinen); Suite Nr. 2, H moll (Streichorchester und Flöten) — R. Strauß: Don Juan; Eulenspiegel; Tod und Verklärung; Zarathustra; Hymnus, Opus 33 — von Elgar eine Anzahl Werke — ferner noch mehr Beethoven, Berlioz, Brahms, Saint-Saëns, Robert Schumann; u.s.w., u.s.w.

(Sie brachten wohl neulich die Programme des diesjährigen Mai-Musikfestes in Cincinnati. Aehnliche Programme führt Thomas seit 1873 in jener Stadt alle zwei Jahre durch. Zu diesem Zwecke vermehrt er sein 100 Mann starkes Orchester noch um 20 Mann von auswärts. Die riesige Musikhalle ist stets bis auf den letzten Platz gefüllt.)

Digitized by Google

In Bach'schen Werken bringt Thomas durch ganz eigentümliches Ineinandergreifen der Trompeten und Klarinetten, sowie besonders starke Besetzung der Flöten und Oboen, Klangfarben hervor, die wohl mehr Bach's Absicht entsprechen, als die durch andere Bearbeitungen herbeigeführten.

Unmittelbar vor Beginn der Saison finden etwa zwölf dreistündige Proben statt, und während der Saison wöchentlich vier. Durch häufige Einzelproben wird auf Schönheit des Tones auch im stärksten forte, und auf Fülle des Tones auch im leisesten piano hingearbeitet. Peinlichste Genauigkeit wird verlangt und erzielt. Effekthascherein bleiben gänzlich ausgeschlossen. Eine Partitur ruht in keinen sichereren Händen, als in denen von Theodor Thomas. Vergewaltigungen, wie sie berühmte Dirigenten Deutschlands und Oesterreichs während der letzten Jahre an Beethoven und Bruckner verübten, sind hier unmöglich. Vielleicht wendet jemand ein, der Schlußsatz der IX. von Beethoven sei hier einmal einen Ganzton tiefer genommen worden. Darüber hatte ich mich selbst aufgehalten, ohne die Umstände zu kennen: die Sinfonie mußte gemacht werden, und es ging z. B. nicht anders. Das „Verbrechen" ist längst gesühnt. Die meisten Mitglieder des Orchesters sind Meister ihres Instrumentes, und die übrigen ragen weit über das Mittelmaß hinaus. Thomas steht jetzt im 69. Jahre; aber es scheint, als ob er mit zunehmendem Alter immer frischer und elastischer würde.

Das sind einige Gründe, weshalb das Orchester auf jener Höhe steht, die Herrn Dr. Rich. Strauß zu folgender Aeußerung veranlaßte: „Das Chicago-Orchester ist das eine der beiden großen Orchester der Welt. Ich habe nie ein Orchester geleitet, das auf meine Wünsche geschwinder einging als dieses. Ich hatte nur eine Probe mit diesen Leuten, und sie wäre kaum nötig gewesen." Emil Sauer sagt in seinem Buche „Meine Welt": „Theodor Thomas, unter dessen Leitung ich debütierte (Saison 1898—99), ein Vollblutmusiker à la Richter, kann unsern modernsten Taktstockfuchtlern als Model dienen. Seine Direktionsweise ist ein überzeugendes Beispiel dafür, daß man auch ohne Konvulsionen, Gliederverrenkungen und sonstige Narreteien alle

Digitized by Google

Abstufungen und Effekte aus dem Orchester herausziehen kann. Er hat seine auserlesene Schar ganz wunderbar beim Wickel und erzeugt ohne sichtbaren Aufwand die herrlichsten Wirkungen. Wir dürfen hier nicht bloß hören, sondern auch getrost zuschauen. Kerngesund und schlicht, wie sein Gehaben am Pult, ist auch das Wesen des genialen Mannes, dessen Verdienste für das Musikleben Amerikas nicht hoch genug anzuschlagen sind."

Diesem allen reiht sich nun noch etwas ganz Besonderes an. Seit der Zeit unserer Klassiker ist das Chicago-Orchester (Th. Thomas) das einzige, welches die Verzierungen in den Werken Bachs, Mozarts, Beethovens u. a. so zur Darstellung bringt, wie es Leopold Mozart, Quantz, Ph. Em. Bach und andere Wissende verlangen. Zwar war das nicht immer der Fall, aber es ist seit einigen Jahren so. (Die genaue Ausführung der Verzierungen wird in die Stimmen eingetragen.) Welche Sonderstudien und Sonderproben dadurch erfordert werden, mögen diejenigen ermessen, die diesen geheimnisvollen Stoff bemeistern und wissen, was davon auf den musikalischen Hochschulen den zukünftigen Musikern gelehrt wird. Sollte es indessen doch mehr Orchester geben, denen solches nachgesagt werden kann, so würde sich niemand heftiger freuen als der Schreiber dieser unangenehmen Bemerkungen.

Es gibt anspruchsvolle Leute, denen unsere Atmosphäre nicht musikalisch genug ist. Was will man denn eigentlich? Jedes Thomas-Programm kommt zweimal zu Gehör (Freitag Nachmittag und Sonnabend Abend) und wird demnach von ungefähr achttausend Personen genossen. In einer unserer Kirchen (Organist und Chorleiter W. Middelschulte) gehören Bruckners „Tedeum" und Fmoll-Messe, Mozarts „Neue" Messe, Cherubinis Dmoll-Messe und Cmoll-Requiem, Beethovens Cdur-Messe, Liszts Graner Messe, Schuberts Messen in As dur und Es dur, Dvoraks Ddur-Messe und Bachsche Kantaten zum eisernen Bestand. Besitzt das Deutsche Reich viele solcher Kirchen? Ferner — wo Kompositionen erwachsen können wie z. B. Middelschultes Passacaglia, Canons und Fuge, oder sein Konzert für Orgel- und Orchester-

Digitized by Google

Werke, die ihresgleichen nicht finden — da kann es um die musikalische Atmosphäre nicht so trostlos bestellt sein.

Verfasser dieses Aufsatzes hat früher Thomas zum Vorwurf gemacht, daß er Bruckner zu sehr vernachlässige. Nach eingehenderen Untersuchungen fand sich jedoch, daß alle anderen amerikanischen Dirigenten zusammengenommen nicht halb so viel Bruckner-Aufführungen veranstalteten als Thomas. Unter ihm wurden zum Vortrag gebracht die II., III., IV., VII. und IX. Sinfonie, und zwar mehrfach und nicht nur in Chicago allein — jede, mit Ausnahme der II., auch zum erstenmal in diesem Lande; desgleichen das Tedeum. Daß Bruckner hier nicht häufiger aufgeführt wird, dafür sind maßgebende Gründe vorhanden. Einer derselben ist folgender: in Europa kann jedes Orchester jederzeit durch Herbeiziehung von Militärmusikern mehr als vier Hörner besetzen. Da es hier fast keine Militärorchester gibt, wird eine derartige Besetzung nur in Ausnahmefällen möglich — und ein Bruckner ist ja allerdings ein Ausnahmefall.

Die Konzerte wurden bisher im „Auditorium" abgehalten, das gegen fünftausend Personen faßt. Das Defizit betrug in den letzten 13 Jahren 412,000 Dollars. Es wurde vom Aufsichtsrat, der aus 14 Herren besteht, regelmäßig getilgt. Diesen Männern verging schließlich die Lust, solche Summen noch ferner zu decken. — man darf es ihnen kaum verargen. Sollte die Orchester-Organisation Chicago erhalten bleiben, so mußte sie auf eine andere geschäftliche Grundlage gestellt werden. Und Th. Thomas hat es durch jahrelanges Bemühen dahin gebracht, daß in Chicago dreiviertel Millionen Dollars zusammenkamen, beigesteuert von arm und reich, um dem Orchester ein eigenes Gebäude zu errichten, das jetzt im Bau begriffen ist und dem Chicago-Orchester als schuldenfreies Eigentum noch in diesem Jahre übergeben werden wird.

Schwerlich gab und gibt es einen Dirigenten, auf den das Wort „Es wächst der Mensch mit seinen höheren Zwecken" bessere Anwendung fände als Theodor Thomas, und größere Verdienste hat sich noch keiner erworben.

Digitized by Google

Mozart-Kritik.

8. Dezember, 1891.

„Es wird eine Zeit kommen, da die Nation selbst sich jeder unwissenden, unanständigen, regellosen Kritik als eines ihr zugefügten Schimpfes schämet." Herder.

Im Januar 1783 schrieb eine Wiener Zeitung: „Schade, daß Mozart sich in seinem künstlichen und wirklich schönen Satze, um ein neuer Schöpfer zu werden, zu hoch versteigt, wobei freilich Empfindung und Herz wenig gewinnen. Seine neuen Quartette, die er Haydn dedicirt hat, sind doch wohl zu stark gewürzt. und welcher Gaumen kann das lange aushalten?"

Der Komponist Sarti behauptete, daß Mozart in seinen Quartetten durch die auffallendsten Verstöße gegen Regel und Gehör ganz unerträgliche Musik geschrieben habe.

Fürst Krazalkowitz in Wien, ein großer Musikliebhaber. geriet über Mozart's Quartette so in Wut, daß er bei einer Probe die Stimmen als „unsinnige, ungereimte Musik" in Fetzen riß: Gyrowetz sei der Mann, der mit Geschmack und Geschick für Instrumente schreibe. Auch die Sachen eines anderen, jetzt ebenfalls unbekannten Komponisten, Leopold Kotzeluch, wurden dem Meister Mozart von damaligen Kritikern als nachzuahmende Muster vorgehalten. Aus Italien schickte man Mozart's Quartette, als von Stichfehlern wimmelnd, wieder an den Verleger zurück. Die Leutchen hielten für Fehler, was sie mit ihrem Sperlingsgehirn nicht sofort begreifen konnten.

Nägli (1773—1835), Verleger, Komponist und Beethoven-Verhunzer, schrieb über Mozart's Quartette: sie drückten Affekte aus, was nur der Gesangmusik gebühre, sie sängen zugleich und spielten nicht bloß, und das wäre falsch und verwerflich. Mozart sei „ein unreiner Instrumentalkomponist, der die Cantabilität mit

Digitized by Google

dem freien, instrumentalischen Ideenspiel auf tausendfache bunte Art vermenge und vermische, der vermöge seiner Erfindungsgabe und seines Ideenreichtums eine ungeheure Fermentation in das ganze Kunstgebiet hineingebracht und dadurch vielleicht mehr mißbildend als bildend, aber mächtig aufregend gewirkt" habe. Eine Symphonie Mozart's erbitterte diesen finstern Mann so sehr, daß er in einer grimmigen Kritik Mozarten Stillosigkeit, Flachheit und Verworrenheit vorwarf und nachzuweisen suchte.

Johann Baptist Schaul, württembergischer Hofmusikus, sagt in seinen Briefen über den Geschmack in der Musik, Karlsruhe 1809: „Welch' ein Unterschied ist zwischen einem Mozart und einem Boccherini! Jener führt uns zwischen schroffen Felsen in einen stachlichen, nur spärlich mit Blumen bestreuten Wald; dieser hingegen in lachende Gegenden mit blumigen Auen, klaren rieselndenBächen, dichten Hainen bedeckt, worin sich der Geist mit Vergnügen der süßen Schwermut überläßt, die ihm auch ferne von jenen anmutigen Gegenden noch süße Erquickung gewährt. Ja, ich bewundere die Kunst jenes musikalischen Dädalus (Mozart), der so große, undurchdringliche Labyrinthe zu bauen gewußt hat; aber ich kann die Ariadne nicht finden, die mir den Faden reicht, um den Eingang, noch weniger den Ausgang zu entdecken." Und in einer anderen, zu Frankfurt erschienenen Schrift äußerte derselbe Schöngeist: „Mozart's Werke enthalten Gutes, Mittelmäßiges, Schlechtes und ganz Schlechtes, weshalb sie keines solchen Aufhebens wert sind, als seine Verehrer davon machen. Mozart's Fruchtbarkeit ist einer Ueberschwemmung ähnlich, welche Alles verheert und Erde, Pflanzen, Steine, Holz und Wasser untereinanderwirft. Mozart versündigt sich oft gegen den gesunden Menschenverstand. In seinen Arien ist er niemals glücklich gewesen."

Die Arie aus der „Zauberflöte": „Dies Bildnis ist bezaubernd schön", nennt Schaul einen Gassenhauer. — Eben genannte Oper war den Italienern eine „scharfe Musik, ohne alle Melodie" — sie fiel in Florenz, 1816, und in Mailand, 1818, gründlich durch, trotzdem ein wohlwollender Kapellmeister beim Einstudiren die „ärgsten, harmonischen Härten"

Digitized by Google

beseitigt hatte. Selbst der Priestermarsch war diesem trefflichen Menschen zu wüst gewesen, so daß er ihn erst mildernd zurechtstutzte. Aehnliche „Verbesserungen" wurden auch mit Mozart's „Titus", 1817 in Mailand vorgenommen.

„Figaro's Hochzeit" wurde in Wien nach einigen Aufführungen beiseite gelegt; um erst zehn Jahre später wieder in den Spielplan aufgenommen zu werden. Man zog ihr die Oper Cosa rara von Martin vor.

„Don Juan" fand in Wien keine günstige Aufnahme und mußte Salieri's „Axur" das Feld räumen. In Mailand wurde „Don Juan" 1814 bei der ersten Vorstellung ausgepfiffen; in Florenz nach 36 Proben von den besten Musikern und Sängern aus ganz Italien als unausführbar bezeichnet und später, 1818, nach wenigen Aufführungen als ungenießbar ganz vom Spielplan entfernt. Nach der ersten Berliner Aufführung im Dezember 1790 schrieb die „Chronik von Berlin": „Ist je eine Oper mit Begierde erwartet worden, hat man je eine Mozart'sche Komposition schon vor der Aufführung mit Posaunenton bis zu den Wolken erhoben, so war es eben dieser Don Juan. Man ging sogar so weit und sagte, seit Adam in den Apfel gebissen bis zum Reichenbacher Kongreß sei nichts Größeres, nichts Vortrefflicheres, nichts so unmittelbar von Euterpe inspirirt worden, als eben dieser Don Juan. Nicht Kunst in Ueberladung der Instrumente, sondern das Herz, Empfindungen und Leidenschaften muß der Tonkünstler sprechen lassen, dann schreibt er groß, dann kommt sein Name auf die Nachwelt, und ein immergrünender Lorbeer blüht ihm im Tempel der Unsterblichkeit. Gretry, Monsigny und Philidor werden davon Beweise sein. Mozart wollte bei seinem Don Juan etwas Außerordentliches, unnachahmlich Großes schreiben; soviel ist gewiß, das Außerordentliche ist da, aber nicht das unnachahmlich Große. Grille, Laune, Stolz, aber nicht das Herz war Don Juan's Schöpfer. Bei alledem hat diese Oper der Direktion gute Einnahmen geschafft, und die Gallerie, die Logen und das Parket werden in der Folge nicht leer sein; denn ein geharnischter Geist und feuerspeiende Furien sind ein starker Magnet. Ach, Verstand der Abderiten!" Das Ver-

Digitized by Google

liner „Journal der Moden" berichtete 1791: „Die Komposition dieses Singspiels („Don Juan") ist schön, hie und da aber sehr künstlich und mit Instrumenten überladen". Ein anderer Kritiker fand, daß „in diesem Singspiel das Auge gesättigt, das Ohr bezaubert, die Vernunft gekränkt, die Sittsamkeit beleidigt werde, und das Laster Tugend und Gefühl mit Füßen trete". In der „Musikalischen Monatsschrift" schrieb Jemand: „Niemand wird in Mozart den Mann von Talenten und den erfahrenen und angenehmen Komponisten verkennen. Noch habe ich aber von keinem gründlichen Kenner der Kunst ihn für einen korrekten, viel weniger vollendeten Künstler halten sehen; noch weniger wird ihn der geschmackvolle Kritiker für einen in Beziehung auf Poesie richtigen und feinen Komponisten halten."

Fünf Jahre nach Mozart's Tode brachten die „Denkwürdigkeiten der Mark Brandenburg" Folgendes: „Es geht Mozart ab, was bei Gesangskomponisten die große Hauptsache ist; reiner Geschmack, vollendete Kultur des Geistes und ächtes kritisches Gefühl, was aus beiden zu entspringen pflegt." Und noch 1823 putzte eine italienische Schriftstellerin in einem Buche über Rosini Mozart's Don Juan in erbarmungswürdiger Weise herunter. Sie fragt u. A. mit feierlichem Ernst, wo denn in dieser Oper die sangbaren Melodien seien, und sie beantwortet die Frage selbst, indem sie auf eine einzige hinweist: „Reich mir die Hand mein Leben;" aber diese Melodie sei höchst trivial.

„Dem Genie bückt sich die Kritik. Eben den liberalsten, den genieähnlichsten Kritiker zeiget es an, wenn er das Neue, das Schöne und Gute auszeichnend in's Licht stellt und wenn er kann, vervollkommnet. Die Tadelsucht dagegen, die bloß an Fehlern hängt und Federn abliefet, sie verrät eine kleinliche Seele."

Herder.

Einige Aussprüche Richard Wagner's über Mozart.

„Mozart konnte seiner kerngesunden Natur nach gar nicht anders als richtig sprechen. Er sprach mit derselben Deutlichkeit den rhetorischen Zopf, wie den wirklich dramatischen Accent aus: bei ihm blieb Grau grau, Rot rot; nur daß dieses Grau wie

Digitized by Google

dieses Rot in den erfrischenden Tau seiner Musik getaucht, in alle Nüancen der ursprünglichen Farbe sich auflöste und so als mannigfaltigstes Grau, wie als mannigfaltigstes Rot sich darbot. Unwillkürlich adelte seine Musik alle nach theatralischer Konvenienz ihm hingeworfenen Charaktere dadurch, daß sie gleichsam den rohen Stein schliff, ihn nach allen Seiten dem Lichte zuwandte und in der Richtung endlich festhielt, in welcher das Licht die glänzendsten Farbenstrahlen aus ihm zog. Auf diese Weise vermochte er die Charaktere des „Don Juan" z. B. zu einer solchen Fülle des Ausdruckes zu erheben, daß es E. T. A. Hoffmann beikommen durfte, die tiefsten, geheimnisvollsten Beziehungen zwischen ihnen zu erkennen, von denen weder Dichter noch Komponist ein wirkliches Bewußtsein hatten! — —

„Und hier zeige ich Euch nochmals den herrlichen Musiker, in welchem die Musik ganz das war, was sie im Menschen zu sein vermag, wenn sie eben ganz nach der Fülle ihrer Wesenheit Musik und nichts Anderes als Musik ist. Blickt auf Mozart! War er etwa ein geringerer Musiker, weil er nur ganz und gar Musiker war, weil er nichts Anderes sein konnte und wollte, als Musiker? Seht seinen „Don Juan!" Wo hat je die Musik so unendlich reiche Individualität gewonnen, so sicher und bestimmt in reichster, überschwänglichster Fülle zu charakterisiren vermocht, als hier?"—

„Der Deutsche kann die Erscheinung dieses Werkes (Mozart's „Zauberflöte") gar nicht erschöpfend genug würdigen. Bis dahin hatte die deutsche Oper so gut wie gar nicht existirt; mit diesem Werke war sie erschaffen. Der Dichter des Sujets, ein spekulirender Wiener Theaterdirektor, beabsichtigte gerade nichts weiter, als ein recht großes Singspiel zu Tage zu bringen. Dadurch ward dem Werke von vorn herein die populärste Außenseite zugesichert; ein phantastisches Märchen lag zum Grunde, wunderliche, märchenhafte Erscheinungen und eine tüchtige komische Beimischung mußten zur Ausstatttung dienen. Was aber baute Mozart auf dieser wunderlich abenteuerlichen Basis auf! Welcher göttliche Zauber weht vom populärsten Liede bis zum erhabensten Hymnus in diesem Werke! Welche Vielseitigkeit, welche Mannigfaltigkeit! Die Quintessenz aller edelsten Blüten der Kunst scheint hier zu

Digitized by Google

einer einzigen Blume vereint und verschmolzen zu sein. Welche ungezwungene und zugleich edle Popularität in jeder Melodie, von der einfachsten zur gewaltigsten! — In der That, das Genie tat hier fast einen zu großen Riesenschritt, denn indem es die deutsche Oper erschuf, stellte es zugleich das vollendetste Meisterstück derselben hin, das unmöglich übertroffen, ja, dessen Genre nicht einmal erweitert und fortgesetzt werden konnte."

Digitized by Google

Aegir in Oklahoma.

(Aus **The Guthrie Musical Lantern.**)

„Hier ist ein Lied! wenn ihr's zuweilen singt,
So werdet ihr besond're Wirkung spüren."
Göthe.

Auf dem Wege zur Konzerthalle schlichen uns ein paar ärgerliche Gedanken durch den Kopf. Also schon wieder eine neue Melodie! Giebt's noch nicht genug? Wann werden die Deutschen endlich aufhören, Lieder zu komponiren! Neue Lieder dichten, mag noch hingehen. Sie können es ja doch nicht lassen; denn

„Ob sich gleich auf Deutsch nichts reimet,
Reimt der Deutsche dennoch fort" —

so äußert sich unser Liebling unter den überseeischen Dichtern. Aber da wir jetzt eben dabei sind, unsere Nationalmusik auszubilden, wäre es doch sehr wünschenswerth, wenn die Ausländer, vorab die Deutschen, uns vorläufig freie Hand ließen, damit nicht jeder musikalische Gedanke, den wir möglicherweise selbst fassen könnten, uns sozusagen bereits vor der Nase weggeschnappt worden ist. — —

Nun, wir haben das neue Werk, Kaiser Wilhelm's Sang an Aegir, gehört, wenigstens teilweise. War das ein Genuß! Da fängt der Klaviertrommler die Wacht am Rhein dreimal an, als hätte er die Fortsetzung vergessen; dann bricht die Papageno-Arie „Ein Mädchen oder Weibchen" herein; „Nix und Neck beugen sich" auf einem Gemeinplatz; abermaliger dreifacher Einfall der Wacht am Rhein, wozu „die Heldenschaar sich neigt". Jetzt wird schon das Blatt herumgedreht. By Jingo! Das geht über den Spaß.

„Hätt' Einer auch Enge stolut im Leibe,
Er würde da zum Heringsweibe" —

(zürnt Mephistopheles im Faustentwurf von 1775). Wenn wir auch nicht gerade an Ueberfeinerung leiden; Schindluder lassen

Digitized by Google

wir doch nicht mit uns treiben. Das Publikum wurde nicht ungeduldig; es verbat sich einfach diese Musik. Durch die kurzen, aber deutlichen Zurufe erschreckt, kroch der Spielmann, wohlbekannt mit unseren Gebräuchen, behend hinter den Wimmerkasten. Doch der fahrende Sänger, ein kühner Jüngling, trat vor und ersuchte, eine Ansprache halten zu dürfen. In Chicago sei die Komposition unter tosendem Beifall vor sich gegangen, trotzdem es der Anarchist Oskar Neebe war, der sie sang. (Zurufe: „Nicht trotzdem, sondern weil!" und „Was geht uns dieser Sündenpfuhl an?") Er irre sich mit der Vermutung, die Melodie allein behage uns nicht; der Text sei ganz nett. Unser Unwille ließe sich leicht dadurch besänftigen, daß er uns eine Anzahl anderer passender Melodien vorsänge, aus denen wir diejenige auswählen möchten, welche uns am besten zusagte. Der verständige Vorschlag fand allgemeine Zustimmung, und der Sänger legte los. Wir ließen zwei „Müllerlieder" und sieben aus der „Winterreise" über uns ergehen, auch ein paar deutsche Volkslieder: „Ich hatt' einen Kameraden" und „In einem kühlen Grunde". Alles recht hübsche Sachen, doch für diese Gegend ungeeignet. Dann kam eine Melodie von heroischem, wir möchten sagen von westlichem Charakter. Schon die Worte sind rauschende Musik. Es muß ein uralter Sang sein, vielleicht noch aus jener Zeit,

„Als die alten Deutschen
Zu beiden Ufern des Rhein's
Lagen auf Bärenhäuten
Und tranken immer noch eins" —

aus jener Zeit, als die Wikinge auszogen, Amerika zu entdecken. Unsere Vermutung gründet sich auf die Alliteration: Rinaldo, Rinaldini, Räuber, Rosa. Mit den Worten „In des Waldes finstern Gründen" beginnt diese Romanze. Der kaiserliche Text wurde der Melodie untergelegt. So klang der Sang an Aegir schon erheblich besser. Alle beteiligten sich; denn diese Musik ist so eingerichtet, daß die zweite, dritte und vierte Textzeile vom Chor wiederholt werden kann, was eine prächtige Wirkung ergiebt. Der unermüdliche Sänger und sein wieder furchtloser Begleiter, beide gingen mit verklärtem Gesicht ins Geschirr. Noch zwei Melodien wurden auf den Sang an Aegir gepfropft: „Im

Digitized by Google

Wald und auf der Heide" und „Du, du liegst mir im Herzen." Eigentlich nicht unser Geschmack: es liegt viel deutsche Sentimentalität darin. Aber diese wird im ersten Liede aufgewogen durch das heitere „trala lalala, bei uns geht's immer so" — und im zweiten durch die Bestimmtheit der vier „ja" und der wie angegossen darauf sitzenden Wiederholung der vierten Zeile. Diese gewissermaßen freien Zusätze sangen alle Anwesenden mit wahrer Begeisterung. Der Unterschied im Charakter der beiden Melodien soll demjenigen entsprechen, der im Deutschen zwischen „gemütlich" und „gemütvoll" herrscht.

Mittlerweile hatte sich die Stimmung soweit gehoben, daß der Beschluß durchging, während des ganzen Abends nur den Sang an Aegir zu pflegen. Die Konzertreden nahmen überhand. Ein ehemaliger Student, Witzbold zweiter und Kümmelspalter erster Güte, der unsere Behandlungsweise der kaiserlichen Leistung als Ulk aufzufassen schien, obwohl wir es sehr ernst meinten, schlug und trug mit dröhnender Stimme eine mächtige Melodie vor, von der er behauptete, sie passe ebenfalls. Zum Besten der Wenigen, welche klassischer Bildung ermangelten, folgte noch die kurze Erklärung, Jamben und Trochäen seien eigentlich dasselbe, der ganze Unterschied läge lediglich in der Betonung. Als Beispiel diente das Wort depot. Und so müsse sich für das Aegirgedicht auch die Melodie zu

Mihi est propositum
in taberna mori,

der tiefsinnigsten Dichtung des zwölften Jahrhunderts, vortrefflich verwenden lassen. Ob man im Deutschen wirklich einen jambischen Text auf eine trochäische Melodie singen darf, vermögen wir leider aus eigener Wissenschaft nicht zu bestätigen. Aber es klang höchst famos. Sagt doch schon Horaz: „Unsinn labt ja zuweilen auch." — Der Sang an Aegir, anfänglich ein Fehlschlag, entwickelte sich im Verlaufe des Abends zu einem Ereignis.

Ein deutscher Freund, dem wir mancherlei Belehrung verdanken, war mit der Kritik sehr unzufrieden. Mit unserer Annahme der Anklänge an die Wacht am Rhein hätten wir uns gelinde blamirt. Die ersten fünf Noten der Wacht am Rhein

Digitized by Google

seien als Liedanfang bereits hundert Jahre alt; das beweise „Des Jahre letzte Stunde." Und weshalb dürfe man nicht annehmen, daß Kaiser Wilhelm der sowohl dem Neuitalienertum, als auch der Wagnerei sich geneigt zeige, einen Anklang an das Kraftlied Wagner's („Der Worte viele sind gemacht") gemeint habe? Daß dieses unter dem Einfluß der Wacht am Rhein, dem sich Wagner 1871 in Leipzig nicht entziehen konnte, entstanden sei, ließe sich leider nicht bestreiten. Uebrigens wäre diese ganze Geschichte ein Zank um des Kaisers Bart; denn es gäbe noch ein Kinderlied („Was frag' ich viel nach Geld und Gut") mit gleichem Anfang. Den Komponisten kenne er nicht. Er habe es s. Z. in einer preußischen Volksschule gelernt; die Melodie müsse älter sein als die Wacht am Rhein. Und daß die erste Zeile der Aegir-Hymne mit der ersten Zeile der Papageno-Arie übereinstimme, brauche man auch nicht an die große Glocke zu hängen. Derartiges komme öfters vor. Wenn solche Uebereinstimmungen und Aehnlichkeiten maßgebend sein sollten, um ein Werk zu verurteilen, dann bliebe nicht nur vom Sang an Aegir, sondern auch von vielen anderen neuen Melodien wenig oder nichts Neues übrig. Schließlich wurde unser sonst so gemütlicher Freund fast beleidigend; denn er sprach uns überhaupt die Fähigkeit ab, deutsche Musik zu verstehen, und berief sich dabei auf unseren ausgezeichneten Landsmann G. W. Chadwick. Damit ist er im Irrtum. Chadwick sagt: „Wie andere Nationen, so können auch die Deutschen nur ihre einheimische Musik beurteilen. Ob die Möglichkeit vorhanden ist, daß uns Amerikanern das Verständnis ausländischer Musik abgeht, mag dahingestellt bleiben." Die erste Behauptung ist gewiß unanfechtbar; aber wir glauben, die Schlußbemerkung ist nur aus Höflichkeit, aus übel angebrachter Bescheidenheit beigefügt. Aus welchem Grunde sollten wir fremdländische Musik nicht verstehen können? Sind wir nicht allen Nationen in Allem weit voraus? Und haben wir nicht schon seit einem Jahre sogar unsere eigene amerikanische Schule, errichtet über der Musik unserer eigenen Plantagenneger und der Originalmelodien der uramerikanischen Rothhäute?

Die Form, in welche Kaiser Wilhelm sein seekönigliches Gebet goß, ist eine sehr vornehme, sehr edle. Wie konnte er auch an-

Digitized by Google

ders. Es sind dreifüßige, jambische Vierzeiler. Von jeher verdichteten die Edelsten der deutschen Nation ihre erhabensten Gedanken und ihre zartesten Gefühle auf diese blaublütige Weise. Z. B. die Grafen von Strachwitz und von Platen, die Freiherrn von Eichendorff und von Sallet, die Herren von Chamisso und von Gaudy, allen voran Dichterfürsten Schiller („Willkommen, schöner Jüngling — du Wonne der Natur") und Göthe („Schneidercourage" und die Königslieder, altdeutscher Form sich nähernd: „Es war ein König in Thule" und „Es war einmal ein König — der hatt einen großen Floh"). Das herrliche Gedicht „Schneidercourage", in dem sich alles vereinigt, was wir gern haben: starke Ausdrücke, fideles Wesen und ein Schießeisen — sangen wir bisher nach Mozart's „Ein Mädchen oder Weibchen". Durch die mit der Aegir-Aufführung verbundenen Zufälligkeiten ist unser rhythmisches Gefühl bedeutend geschärft, unser musikalisches Wissen beträchtlich erweitert worden, sodaß wir in den Stand gesetzt sind, jene Göthe'sche Dichtung nach verschiedenen Melodien zu singen, und außerdem noch unseren deutschen Mitbürgern einen guten Rath zu ertheilen. Wer nämlich an dem heidnischen Aegirtext Anstoß nimmt, sich aber an der Aegirmelodie erbauen will, braucht sie deshalb nicht gerade zu pfeifen. Jedes der beiden Göthe'schen Königslieder deckt sich der Breite und Länge nach vollkommen mit dem Sang an Aegir, so daß Diejenigen, die sich in ihren religiösen Anschauungen durch die unchristlichen Worte gekränkt fühlen und doch ihre fünfundsiebzig Cents für diese Komposition nicht unnütz zum Fenster hinaus geworfen haben möchten, sich den alten Wein in einen neuen Schlauch füllen können. Diese Winke werden hoffentlich auch Jedem genügen, der bemerkt hat, daß viele Volksmelodien doch schon recht abgeleiert sind.

Hier in Oklahoma findet man es sonderbar, daß der oberste protestantische Bischof Preußens, d. i. der preußische König, Kaiser Wilhelm II., zu Ehren des Christengottes einen Heidengott anfingt, wenn auch einen längst ausgemusterten. (Zu Ehren des Christengottes bedeutet, um die leerstehenden Kirchen Berlin's noch um eine neue, die Kaiser Wilhelm Gedächtniskirche, zu vermehren.) Es ist wahrlich etwas anderes, wenn das „Urgroßweib" des

Digitized by Google

Alemannenherzogs Krok den Psalm anstimmt: „Gelobt sei Thor und Wotan! Jetzt geht die Schockschwerenoth an!" Die Hohenzollern wollen doch, daß dem Volke die Religion erhalten bleibe, und zwar die Religion, die *sie* meinen. In protestantischen Kreisen hält man doch sonst für jesuitische Moral, daß der Zweck das Mittel heilige. Man stelle sich einmal vor, Kaiser Franz Josef, oder noch besser Papst Leo XIII., verübte solch heidnischen Greuel zum Besten einer Erzherzog Rudolf oder Papst Pius Gedächtniskirche!

Mit irgend einem anderen Texte hätte Kaiser Wilhelm wahrscheinlich einen größeren geschäftlichen Erfolg erzielt. Aber so gehaltlos die Komposition auch ist, als Privatperson würde er keinen Verleger gefunden haben, ausgenommen er trüge die Kosten selbst; und statt 36,000 Mark Reingewinn innerhalb dreier Wochen, hätte er noch keine 36 Pfennige innerhalb dreier Jahre eingeheimst.

Wollen die Deutschen für die Melodie dieses Sanges an Aegir schwärmen — wir haben nichts dagegen. Doch verbitten wir uns von jetzt an jede anzügliche, ja jede absprechende Aeußerung über irgend eine auf unserm Boden erwachsene Komposition.

Digitized by Google

Aegir und die Aegir-Strophe.

(Aus der Allg. Musikzeitung, Berlin.)

Ueber ein sehr zeitgemäßes Thema, **„Aegir und die Aegir-Strophe"** hat unser verehrter Mitarbeiter Bernhard Ziehn in Chicago für die „Illinois-Staatszeitung" vom 15. Dezbr. 1894 den nachstehenden, sehr interessanten, eine Fülle historischen Materials verwertenden Artikel veröffentlicht:

„Tegner bezeichnet in den Anmerkungen zu seiner Frithjofsage Aegir als Gott des Meeres. Auch in Kaiser Wilhelms Sang ist Aegir ein Gott. Die Edda indessen weiß von keinem Gott dieses Namens. Sie erzählt nur vom Riesen Oegir, der den Göttern das Bier zu liefern hatte, wenn sie in seiner Felsenhalle das Erntefest zechend und zankend begingen. Oegir ist Sinnbild des nordischen Meeres zur Sommerzeit. Sein Name bedeutet Schreckenerreger. Mit dieser Bedeutung ist das Wort noch vorhanden: wir verstehen unter Oger (und „Ogre") den Kraken, den Währwolf, das Schreckbild.

Weder Riesen, noch den Meergott Niörder (Nord) konnte Tegner für seine dichterischen Zwecke verwenden. Deshalb verwandelte er den grimmigen, griesgrämigen Meergreis Oegir in einen edelgestalteten und edelgesinnten Schiffskapitän, der sich auf offener See eine Erkältung zuziehen und bei dieser Gelegenheit als Meergott auftreten muß.

Auch die in Kaiser Wilhelm's Sang an Aegir vorkommenden Nix und Neck sind der Edda fremd. Selbst die Frithjofsage kennt sie nicht. Unter „Aegir's Töchtern" hat man nach Tegner's eigener Erklärung die Wellen zu erkennen.

Es entzieht sich der Beurteilung, ob in diesen Vermengungen eine dichterische Freiheit vorliegt oder eine Frucht unzulänglichen Unterrichts. Letztere Annahme sollte unmöglich sein. Wenn man aber bedenkt, daß die „berufenen" Vertreter der Wissenschaft ihre

Digitized by Google

Teilnahme anderen Götterlehren weit mehr zuwenden, als der germanischen, die uns doch zunächst angeht und mehr Poesie und Philosophie enthält, als alle anderen zusammen, so gewinnt die Annahme einen Schein der Berechtigung.

Hören wir, was ein Professor*) der Universität Leipzig s. Z. über Oegir zu sagen wußte: „Der Riese Gymir, wie der Meergott Oegir auch heißt". — „Anfangs erscheinen Odin, Oegir (oder Hoenir) und Loki als eine brüderliche Trilogie, welche die drei Elemente Luft, Wasser und Feuer vertreten". Wehe dem Schüler, der in einer Prüfung ähnlichen Gallimathias in Beziehung auf griechische oder römische Götter zutage förderte! Mir ist Jemand bekannt, der einstmals auf die Frage: „Was tut der heilige Geist noch?" erwiderte: „Er hat uns auch erlöst". Diese Antwort scheint mir nicht unsinniger zu sein, als jenes Gefasel.

Die Edda lehrt, daß Hoenir als Sinnbild des Fließenden die zweite Person der Götterdreiheit des ältesten Mythus war. Er verschwindet gänzlich, während die beiden anderen göttlichen Personen Odin und Loki, Sinnbilder des Festen und des Brennenden, auch der späteren Götterrunde angehören. Daß ein Riese kein Gott, und ein Gott kein Riese ist, läßt sich ohne Kenntnis der Edda vermuten — ein Blick in die Edda macht die Vermutung zur Gewißheit. Der gelehrte und geistvolle Werner Hahn ist der Meinung, Gymir sei gleichbedeutend mit Hymir. Dieser Riese ist der nördliche, winterliche Genosse Oegir's.

II.

Kaiser Wilhelm verfaßte seinen Sang an Aegir in derselben Strophe wie Tegner die Gesänge „Frithjof bei Agantyr" und „Frithjof kommt zu König Ring." Die Strophe enthält vier Langzeilen. Die ersten Halbverse reimen weiblich, die zweiten männlich. Jeder Halbvers hat drei Hebungen und beginnt auftaktig. Man kennt die Strophe als Uhlandstrophe. Vermutlich hat einmal ein Literaturprofessor diese Form bei Uhland „entdeckt" und sich deshalb berechtigt gefühlt, namengebend aufzutre-

*) Prof. Johannes Minkwitz.

Digitized by Google

ten. Wie ließe es sich sonst erklären? Ist doch die „Uhlandstrophe" wenigstens 50 Jahre alt.

Allerdings besaß Uhland eine Vorliebe für diese Form; denn er schrieb über 200 solcher Strophen — „Graf Eberhard der Rauschebart" allein umfaßt 74. Aber schon Paul Gerhardt bevorzugte sie: er hinterließ uns nicht weniger als 97 derartiger Strophen. Die Masse thut es also ebensowenig. Völlig offenbar wird die Sinnlosigkeit jener Bezeichnung, wenn man etwa versuchen wollte, veranlaßt durch das „Schwanenlied der Romantik", Hamerlingstrophe anstatt Nibelungenstrophe zu sagen.

Während der Befreiungskriege dichteten in jener Strophe Arndt („Frisch auf, ihr deutschen Schaaren") und Max von Schenkendorf („Erhebt euch von der Erde" und „Wenn alle untreu werden"*). Es folgten nach: Eichendorff („O Thäler weit, o Höhen), Chamisso (5 deutsche Volkssagen und „Der Müllergesell"). Platen (Klagelied Kaiser Otto III. und die 34. Ghasele), Scheffel (das Waltarilied und „Perkio"). Das Studentenlied „So pünktlich zur Sekunde" gehört auch hierher.

Im vorigen Jahrhundert finden wir die Strophe bei Bürger (An die Hoffnung — Der Liebeskranke — Molly's Werth); unter Mozart's Liedern („Des kleinen Friedrich's Geburtstag" von Campe und „Komm, lieber Mai, und mache" von Overbeck). Selbst Amerika hat einen Beitrag geliefert: der Schwester Iphigenia Lied „Mein Freund hat mich bewogen", in dem 1766 zu Ephrata, Pa., gedruckten „Paradisischen Wunderspiel".

Das 17. Jahrhundert ist stärker vertreten: Paul Gerhardt mit acht geistlichen Liedern, darunter das Adventslied „Wie soll ich dich empfangen", das christliche Wanderlied „Befiehl du deine Wege" und das Passionslied „O Haupt voll Blut und Wunden" — vor ihm Paul Fleming, 1638 in Astrachan, mit der einem wiedergenesenen Freunde gewidmeten Ode „Vertrauter meines Herzen". Um dieselbe Zeit entstand das Bußlied „Ach Herr, mich armen

*) Das Gedicht „Wenn alle untreu werden" ist nicht von Schenkendorf, sondern von Novalis und wurde lange vor den Freiheitskriegen gedichtet.—Editor.

Digitized by Google

Sünder". In Königsberg, Herzogtum Preußen, feierte man 1630 den „zwischen den beiden Königreichen Polen und Schweden getroffenen sechsjährigen Stillstand" mit einem Lob- und Dankliede Georg Weißel's „Gott ist und bleibt der König", von Johann Stobäus, sechsstimmig gesetzt zur Melodie des Liebesliedes „Mein G'müth ist mir verwirret" (Akrostichon auf Maria). Dieses Vorkommnis ist von musikgeschichtlicher Bedeutung. Die Melodie, eine der schönsten und bekanntesten, erscheint hier zum ersten Mal im phrygischen Kirchenton, dem "modus mysticus", der geheimnisvollen Weise — während bis auf den heutigen Tag behauptet wird, sie sei schon ursprünglich so. Aber sowohl Haßler, der Erfinder der Melodie, wie auch Schein, der sie 1627 mit dem Text „Herzlich thut mich verlangen" in die Kirche einführte, behandeln die Melodie ionisch, also im "modus lascivus", der mutwilligen Weise (die Uebersetzung ist wohlweislich allzu lind und mild). Der Leser beliebe sich hier einen Vers oder zwei selbst anzufertigen.

Valerius Herberger dichtete 1613 nach einer Pest den bekannten Sterbe- und Begräbnisgesang „Valet will ich dir geben" als Akrostichon auf seinen Vornamen. Aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts sind noch folgende Kirchenlieder anzuführen: Lobet Gott, unsern Herren — Geduld, die soll'n wir haben — Dank sei Gott in der Höhe — Ach Gott vom Himmelreiche — Keinen hat Gott verlassen (Akrostichon auf Katharina), sowie Haßler's Liebeslied (1601) „Reichlich mit Schön und Tugend" (Akrostichon auf Rosina).

Ferner aus dem 16. Jahrhundert: „Herzlich thut mich verlangen" (1599) — „Wacht auf, ihr Christen alle" — „Der Bräutigam wird bald rufen" (1555) von Johann Walther, dem genialen Komponisten und Freunde Luther's — das liebliche und ergreifende Volkslied „Herzlich thut mich erfreuen" (um 1545), wahrscheinlich von Georg Rhaw, Thomaskantor und späterem Notendrucker. Paul Gerhardt empfahl die betreffende Melodie für sein christliches Trost- und Freudenlied „Ist Gott für mich, so trete." Im Jahre 1532 schrieb Hans Sachs 25 Strophen „Wider den blutdürstigen Türken" in „Bruder Veiten Ton." Es sind aber noch Texte und Melodien älterer Volkslieder vorhan-

Digitized by Google

den: „Ach Gott, wem soll ich's klagen" und „Entlaubet ist der Walde". Die Melodie des letztgenannten Liedes wurde um 1540 auf das geistliche Morgenlied „Ich dank dir, lieber Herre" übertragen. — Wir besitzen sogar aus der Mitte des 15. Jahrhunderts noch Worte und Weise eines Volksliedes in der Uhlandstrophe: „Ich hab' mir auserkoren."

Die acht Halbverse werden meistens untereinander gesetzt. Diese Aenderung ist indessen fast immer nur eine sichtbare und berührt das Wesen nicht. Der Beweis ist am Satzbau zu führen, und bei Choraltexten ist außerdem die Zusammengehörigkeit zweier Kurzzeilen an den melodischen Wiederholungen zu erkennen. Bei kürzerem, schneidigerem Satzbau findet man die Strophe auch halbirt; in geistlicher Dichtung selten, aber doch schon frühzeitig. Die Choräle „Ich hab' mir auserwählet" und „Christus, der ist mein Leben" stammen noch aus dem 16. Jahrhundert.

Zuweilen fallen zwei Kürzen auf eine Senkung des in Rede stehenden Versmaßes, was bei allen bisher genannten Texten aber ausgeschlossen blieb. Die Verse erhalten dadurch einen ganz eigenen anheimelnden Klang. Beispiele: Heine's und Sallet's Lorelei; die zweite Strophe in Uhland's Lied eines deutschen Sängers; „Klage", „Der letzte Gruß" und „Die Riesen" von Eichendorff. Falls ich Werner Hahn's Auseinandersetzungen über die Nibelungenstrophe nicht misverstehe, so muß Heine's Loreleistrophe der sogenannten Uhlandstrophe metrisch gleich genannt werden; — nach antiker Rhythmik, welche eine Länge gleich zwei Kürzen rechnet, allerdings nicht; aber das geht uns auch nichts an: „wir haben es hier mit deutscher Dichtung zu tun."

Digitized by Google

Julius Klausers Septonat.

Ihrem Ersuchen, meine Meinung über das Klauser'sche Buch zu äußern, komme ich ungern nach. Was ich von solchen Spielereien halte, habe ich schon mehrfach bei anderen Gelegenheiten ausgesprochen, und das Klauser'sche Buch ist zu gehaltlos, um zu einer Besprechung anzureizen. Wollte man in einer Fachzeitung dieses „Septonat" und irgend ein von Kundigen als brauchbar erklärtes Werk Stück für Stück mit einander vergleichen so würden hoffentlich die Leser schon bei der ersten Fortsetzung Einsprache erheben. Meines Wissens ist mit so unverzagter Sicherheit noch nichts Nichtigeres geschrieben worden, als dieses „Septonat." Selbst Riemann hat in seinen dürftigsten Sachen mehr Greif- und Haltbares geliefert, als ich in dem Buche des Herrn Klauser zu finden vermag.

Uebrigens ist es sehr fraglich, ob Einwände gegen derartige Scheingebilde sonderlich viel nützen werden. Bücher, wie die von Hauptmann und Riemann, haben sofort einen bestimmten Leserkreis und erhalten sich ihn auch geraume Zeit. Das wird mit dem Klauser'schen Buche ebenso der Fall sein. Der Grundstock dieses Publikums, von den Unzurechnungsfähigen abgesehen, besteht unabänderlich von Leuten, die sich mit Redensarten mästen. Jeder Phrasenschwelg, der als Kunstkenner oder Kunstgönner gelten möchte, ist Anhänger, sobald Offenbarungen dieser Art in Sicht kommen. Die Ernüchterung läßt meist sehr lange auf sich warten. Daß auch vereinzelt musikalisch nicht untüchtige Menschen sich Jenen anschließen, hat Gründe, die nicht immer gleich zu erkennen sind. Es gibt Leute, die sich erst dann recht munter und aufgelegt fühlen, wenn sie im Schatten fremder Rockschöße wandeln dürfen. [Als Beispiel diene der geistreiche und gelehrte Karl Fuchs in seinem sonst unbegreiflichen Verhältnis zu Riemann, dem ärgsten und geschwätzigsten Musikmeier dieses Jahrhunderts.] Andere wieder, denen die Unzulänglichkeit älterer Theorien zum

Digitized by Google

Bewußtsein kam, werden merkwürdig leicht durch ein neues Wort berückt, das ihnen alle Rätsel zu lösen verspricht. Deren Anhängerschaft erreicht gewöhnlich erst dann ein Ende, wenn sie von selbst dahinter kommen, daß es auch mit diesen schönen Worten und dialektischen Spitzfindigkeiten nichts ist. Die zuletzt Genannten erweisen sich wohl immer als Solche, die den öden Finsterling M. Hauptmann für ein glänzendes Licht halten; vielleicht ist ihnen noch Weitzmann bekannt [der sich leider zuweilen den Hauptmann in den Nacken setzte, wodurch er an freiem Ausschauen und Ausschreiten behindert wurde.] Und damit haben sie es genug sein lassen — jedenfalls beachten sie nicht, daß die Theorie mit der Praxis in innigster Verbindung stehen muß.

Daß Klausers Buch einige gute Bemerkungen bringt, die zum Teil Manchem auch neu erscheinen werden, ist selbstverständlich: jede umfangreiche Schrift, sogar die harmloseste, wird Vernünftiges aufzeigen. Es ist aber wohl zu bedenken, daß dieses „Gute" mit dem Septonat in keiner Beziehung steht. Anzuerkennen ist die Offenheit, mit der Herr Klauser mancherlei Schäden berührt und bespricht. Indessen, wem sind diese Elendigkeiten unbekannt? und was hat das Septonat mit diesen Dingen zu thun?

Nach meiner Anschauung muß ein theoretisches Werk in jedem Satze praktischen Wert besitzen. Was es in dieser Hinsicht mit dem Septonat für eine Bewandtnis hat, wird Jeder, der dem verderblichen Dunstkreis Hauptmanns's beizeiten entwich, bald spüren.

Sollten Sie einst erfahren, daß mit Hülfe des Septonats Jemand im Musikverständnis auch nur annähernd so weit gefördert worden ist, als es auf anderem Wege hätte geschehen können, so würden Sie durch die Mitteilung dieser Tatsache mich gar sehr überraschen. Einstweilen aber möchte ich meine Unfähigkeit bekennen, über ein Nichts zu schreiben; und deshalb bitte ich Sie, mit dem hier Gebotenen vorlieb zu nehmen.

Chicago, 11. Nov. 1890.

Digitized by Google

Hans von Bülow in Chicago.

Chicago, April 20, 1890.

The writer of the following remarks*) was of the opinion that Mr. v. Bülow would, upon his return, pelt us with rotten eggs. This opinion, it is true, was an erronous one; yet fourteen years ago he called us "Dutch", and now he regards us as a troop of Hottentots, before whom he, "the musician and virtuoso, standing at the head of all expounders and interpreters of the present century," played Beethoven's grandest works, in a style that he would not have excused in any of his pupils, and we are to accept these performances without a murmur and with the proper reverence.

Mr. von Bülow has sowed bad seed. It were much to be regretted if this seed should sprout.

We instruct pupils that all that should be struck with both hands simultaneously must be clearly struck at the same time. And this is not an easy task, as every piano player and, certainly, every piano teacher knows. It pleases Mr. von Bülow to allow his right hand to follow his left hand, notably in sustained melody. His worst offence in this respect was the sublime andante from op. 109. When Mr. von Bülow was here fourteen years ago he played the adagio from op. 13 in the same manner. I cannot say whether he played it in the same way last Monday, as I was prevented from being present; the concerts of April 16, 18 and 19 only are taken into present consideration. Octaves in the right hand Mr. von Bülow invariably plays brokenly, seemingly as a matter of principle.

We teach the pupil that appoggiaturas in classical com-

*) B. Ziehn. (Editor.)

Digitized by Google

positions are to be accented. It pleases Mr. von Bülow to accent *not* the appogiaturas, but the principal notes. As he plays the appoggiaturas in their proper place, the effect, notable in forte passages and in high positions, naturally is sharp and shrill, for example, the thirteenth variation, from op. 35. Those who have heard it will never forget this squeaking. In cases where it can scarcely be otherwise accomplished Mr. von Bülow grants the appoggiatura its proper emphasis, for example, the last movement of op. 81, the variation of staccato quarter notes.

All those who expect to learn the proper use of the pedal from Mr. von Bülow would be badly off. Mr. von Bülow, in consequence of some indefinite whim, frequently permitted tones to clatter together in such manner, that the result was chaos. (We do not refer to the chaos prescribed by Beethoven in the Rondo from op. 53, nor any similar passage). And here I would recall that in 1876 Mr. von Bülow played the first movement of the C sharp minor sonata without pedal, despite the direction of the composer.

And just as Mr. von Bülow causes harmonies that should resound simultaneously to resound successively, so does he tear asunder melodic passages and the scale attacks just preceding the entrance of a theme. Examples: Op. 53, first movement, second part, just before the first Fermatas, but especially the 16th and 15th measure before the end.

The full chords in the first movement from op. 57, that Mr. von Bülow in his edition shows to be four times three-eighths, he invariably plays as six times two-eighths.

We explain to our pupils that simple accompaniment must subordinate itself to melody. Perchance some pupil will assert to his teacher when he is playing from eight to five bars before the B flat movement of the F major andante that this is not at all necessary.

When d'Albert delighted us in this city, good players and musical persons felt themselves so moved that they resolved

Digitized by Google

to renounce music making for all time. These people may now breathe freely once more. If Mr. von Bülow can produce only a few of Beethoven's compositions without making the most dubious blunders, why then, they may gaily make a new attempt. If, despite the best of intentions, they do not succeed, why then they simply do not succeed. Mr. von Bülow, "the greatest artist and Beethoven exponent of the century", does not succeed either, and that must be one's comfort. Oh, this is a restorative comfort!

And then besides, what lovely aspect of affairs for the teachers! A pupil, for example, plays a wrong note, let us say, in the F sharp major sonata, first movement; or he does not hit the first *e* in the fourteenth measure of op. 57 quite correctly; one may perhaps even hear *d* sharp in connection with it. Can we take it amiss if he beg his teacher not to excite himself unnecessarily, since Mr. von Bülow, the greatest interpreter of the century, also frequently plays in a faulty manner, and yet will permit no one to reproach him for it?

In Hamburg there dwells a Dr. Kieselack-Ballhorn**) (the name is spelled rather unorthographically), the perpetrator of one of the most execrable books of the century—the new Simrock edition of the Beethoven sonatas—a person who treats Beethoven like a schoolboy whose writings he is bound to correct. This man would have rejoiced wildly could he have heard how, in the D minor sonata, first movement, twenty-fourth and twenty-fifth measures, Mr. von Bülow played the *crescendo molto* he so much desires to hear there, until the last *a* (an accompanying note) sounded like the climax of a tender melody. Yet we are compelled to forego this wondrous melodic climax in the second part, because this note does not occur there. To replace it Mr. von Bülow gave the last real note of the melody so much the more powerful a blow, although it is unaccented. This recalls a similar passage

**) Dr. Hugo Riemann.

Digitized by Google

in the first movement from op. 13, the long notes of the upper voice immediately after the *"Pralltriller."*

This Hamburg doctor retains another doctor***) in Danzig, whose mission in life is to cut to pieces all that can be cut to pieces. And he is just a man for the place, for he is distinguished above all remaining humanity by an indestructible capacity for abusing others, combined with an almost uncomfortable intellectuality. This man, also, would have rejoiced at hearing the sonata. Then where the first part of the third movement modulates into A minor, Mr. von Bülow played in two-eighths time. The Danzig doctor calls this *"nonsense"*, and asserts that a person only plays thus "because it rings more boldly into the public's ears." It appears to me that one might conceive those four bars after the forte in groups of two bars, in order that they would receive but three principal accents, including the quarter note. By the way, when Mr. von Bülow had this sonata on his program in 1876, he played the first sixteen measures of the allegretto in a slow tempo.

What must Mr. von Bülow have thought of his audience on Friday, when in the first movement of op. 53 at the repetition of the first part, in the second theme, E major, upon the third quarter of the third measure, *d* was added to the E major triad in his right hand? or, when in the second part he struck *g* instead of *f* on the first eighth of the second measure after the second fermata? or, when in the same movement in the third quarter of the thirty-first measure before the end, his left hand caught *c* instead of *b*? or, when he met with disaster in the close of this sonata in the double trill with the succeeding third? or, when a little later he "modulated" from the F major andante to the F sharp major sonata? "These people are but backwoodsmen before whom I cast these 'pearls'".

Would anyone in one of Germany's large cities publicly venture to play Wednesday's program (op. 27. Nos. 1 and 2;

***) Dr. Carl Fuchs. (Editor.)

Digitized by Google

op. 35; op. 31, No. 2; op. 51, No. 2; C minor variations and op. 57) less well than Mr. von Bülow offered it to us?

Would anyone receive a graduation certificate for such a performance at his last examination in a good German music school? If at every German conservatory worthy of its name there does not exist at least one pupil who can play the Wednesday evening program equally as well as Mr. von Bülow without especial preparation, although, perhaps not entirely without notes, then it were better to close these schools, for this would prove that nothing is to be learned in them.

Why such furious haste in the last movements of the sonatas, op. 27, when Mr. von Bülow is able only to make the first three notes of the five notes on the short trills so sharply and decisively audible?

Why such tantalizing slowness of the first movements of these sonatas, notably of that in C sharp minor? Mr. von Bülow himself feels the dryness of his interpretation of the first movement of the C sharp minor sonata, or he would not play the accompaniment so haltingly. And to bungle an accompaniment does not make a melody more euphonious. (I know of no more harmless expression for this case; I only know that the whole movement sounded like a parody.)

Instead of the un-Beethovenlike B flat that Mr. von Bülow patched between the second and the third movements of the E flat sonata, he ought rather to have reinstated the arpeggio in the old sense that Beethoven prescribes on the last chord before the third movement of op. 57; or to have begun the arpeggio of the A major and C major chords of the sixth in the largo of the first movement of the D minor sonata an octave lower (compare the beginning of the second part) and to have inserted the corresponding counter tones at the transition to the repetition of the first part and before the largo of the second part that Beethoven has left unwritten, because he was compelled to adapt himself to his five octave limits.

Digitized by Google

One single time Mr. von Bülow's interpretation reminded one of d'Albert's warmth—C sharp minor sonata, third movement in the chords of the sixth shortly before the entrance on the movement in eighths. That was a crescendo "that took the cake," to use a Beethovenish expression.*)

Had Mr. von Bülow confined himself to op. 101, 109, 110, 111, 120 and the fugue from op. 106, one's enjoyment might not perhaps have been called unalloyed, nor in general so great an enjoyment but that one might have imagined a much nobler one; but the production of these works would still have been a rarity for us. May there not be hundreds of persons in Germany, who would be able to perform these creations, both technically and intelligibly as well as Mr. von Bülow?

Should Mr. von Bülow have the F major andante, the adagio of the C sharp minor sonata, the second variation from op. 57 and the andante from op 109—as he played these movements here—recorded by phonograph, and then have his own work repeated before himself as a hearer, he would at once cause the wax sheets in question to be destroyed and consider the whole thing an unpleasant dream.

There are instances of a slightly different nature; the fact, for example, that the double appoggiatura of the second movement of the sonata op. 81, did not sound like D, F, but like D, Eflat F played as a triplet. In this case Mr. von Bülow has an excuse to impute these terrible things to defective accoustics or to accuse the writer of insufficient musical hearing.

No sensible person would dream of disputing Mr. von Bülow's reputation as a mighty protector of art in the fifties and sixties, when it became his object to represent the views of Wagner and Liszt and to bear aloft the standard of musical progress. But how can Mr. von Bülow now have himself boomed as the "first of living musicians" when he believes "in Bach as the Father, Beethoven the Son and Brahms as the

*) "das sich gewaschen hatte".

Digitized by Google

Holy Spirit?" Emphasis must be laid upon the Holy Spirit, for Brahms still lives.

It is true there is also a Bruckner, who, we trust, will live for a long time to come, and his name fortunately also begins with a B. Mr. von Bülow has been taught by Brahms "that Beethoven has nowhere bound himself so strictly to the laws of musical form as in his last sonatas and quartets." Mr. von Bülow "is indebted to Brahms for his deliverance from the Wagnerschool." Brahms has "rescued him from the mire of prejudice belonging to this Byzantine school."

Mr. von Bülow cannot stand Bruckner's music because Bruckner is so given to enharmonics, at times at the very commencement of a work. Brahms occasionally inclines the same way, but that is quite a different thing. Mr. von Bülow may wait quite a while before Brahms can point out to him an intimate relation between Bruckner's symphonies and quintet and Beethoven's last quartets. For in due time Mr. Brahms, "as the first among living German masters in the domain of serious music," accepted the title of Doctor from the university of Breslau instead of making it clear to the professors that Wagner, Liszt and Bruckner were not clowns either. Meanwhile Mr. von Bülow, in his orchestral concerts cultivates the Bohemian Dvorak together with Beethoven and Brahms, Dvorak, to whom the art has hitherto been indebted for aught that is new—and resuscitates the most ancient relics by Meyerbeer and returns again to Russian music, which first he indulged in with enthusiasm and later scorned as "unmusic".

Are Mr. von Bülow's annotations in his Beethoven editions really so important that no other can ever accomplish anything similar or better than he? Let us take op. 129 for example. This rondo embraces a compass of but five octaves, and must have been written before 1803. Yet Mr. von Bülow has resolved to include this work among Beethoven's last period and brings his "proofs." The first of these is the rhythm of the accompaniment in the parts beginning in E minor and G

Digitized by Google

minor; the upper voice is in uninterrupted sixteenths. It is true, the same occurs in op. 111; but it also occurs in just the same way in the last movement of the fourth symphony, in the first movement of op. 53, and long before this time in a Mozart *Allegr. graz.* from a B flat major sonata. (Whoever heard op. 53 played by Mr. von Bülow will have missed this rhythm). Between the two parts in G major Beethoven once interpolated a middle part in E major. Mr. von Bülow inclines to the idea that Beethoven would, at an earlier period, have chosen E flat instead of E. But that relation of keys may already be found in the first movement of the sonata op. 79, as well as in the rondo, op. 51, No. 2, published in 1798.

The piece turns to A flat. Mr. von Bülow directs attention to the steps of the modulation with this remark: "This is something that is different from the everyday inverted progression". It is not different; it is truly the same thing. Then he produces an "analogous example out of op. 86, where Beethoven has similarly discovered a modulatory progression of such forcible boldness that no composer from that day to this (1870) has ever ventured to imitate the same." Mr. von Bülow is not aware that before 1870 this imitation was frequently "ventured upon." Schubert, op. 83, No. 1, and op. 94, No. 4; "Flying Dutchman," page 58; Robt. Franz op. 1, No. 2; Jensen, "Gaudeamus", page 36, and since then by Erdmannsdörfer, op. 15; Boïto, "Mephistopheles", Sgambati, op. 29; Bruckner, "Te Deum," and Nicode's "Meer". There can scarcely have been many students of counterpoint who have not discovered this progression.

Of the B flat passage occurring later, Mr. von Bülow says: "The independence of each separate voice, etc., must convince every Beethoven connoisseur that the work before us is no youthful work." The same remark might apply to the 22nd measure of the adagio of the first piano sonata, and this adagio is taken from a piano quartet written by Beethoven when he was fifteen years of age. Mr. von Bülow refers to two figures at the close of the movement, one of which he describes as an

Digitized by Google

ingenuity of the last period. Yet both figures are very ancient things, a trill and double slurred note. Years ago Mr. von Bülow also published this rondo in New York, and arbitrarily changed both the *a's* of the 30th measure before the close into *a* sharp. If this *a* sharp were correct, then he would also be correct in his decision regarding its age. But at that time Beethoven had never yet become conscious of the chord resulting from that change. Still he uses it in the theme, and in the fourth variation of the andante from op. 57, but altogether inconsiderately. From these statements, and they can be indefinitely multiplied, it may be seen that Mr. von Bülow does not shrink from freely invented assertions.

He was also most liberal in the matter of dates upon his programs: many of these designate the time of the origin of the works; others the time of their first production (this distinction is, however, not noted) and often a long period lies between the two. Several of the titles of the variations op. 120 invented by von Bülow in 1886 have been translated by him into the "American," and the movements in question thus rendered more comprehensible, to us. Let us compare some of Waffentanz (boxing), Presto giocoso (run-aways), Wiederhall (mocking bird), Idyll (interview), Kanonisches Scherzo (racing).

One might, perhaps from a compatriotic spirit have felt inclined to remain silent concerning the foregoing or to have ignored it, if a person had no objections to being considered a miserable ignoramus who would submit to anything by the knowing ones. But according to Mr. von Bülow we are only "Dutch," and I have not learned, that he has retracted that insult. When he felt himself moved to hurl that infamy at us in McCormick's Hall on February 5, 1876, he might with some right have protested against a local criticism of his musical performances, but to abuse us was nevertheless highly unnecessary. *Noblesse oblige.*

To-day we are somewhat older and more mature in our art comprehension, although there is still much left to be

Digitized by Google

desired. The latter remark may also be applied to Mr. von Bülow's case in a great degree. Since the writer has no desire to awaken a suspicion of an endeavor to approach Mr. von Bülow in this uncommon manner in order to become known through the medium of Mr. von Bülow's name, he chooses to remain nameless to the circle of his readers. Should Mr. von Bülow be filled with a longing to learn the name of the offender, the editor will, upon a polite request, communicate the same to him.

ARCHILOCHOS.

Digitized by Google

Zweiter Teil.

Bernhard Ziehn's essays on musical Theory and History.

By Th. Otterstrom.

Most of the subjects of Ziehn's writings are as relevant to-day as they were at the time he discussed them. Time has wrought little or no change. His articles appeared during a span of 25 years and they are scattered in newspapers and periodicals of two continents. Had they appeared in book-form, they might have been more effective, because they would have been assured of permanency.

An article like the one on Bülow's playing of Beethoven has just as much value to-day, as it had at the time of its appearance in 1890—first of all, because it was written by a real critic (from the Latin: criticus, one, who is able to judge) and not by one of the ordinary music reporters, who in their reviews only rhapsodize on their own taste or lack of taste. Secondly—the mistakes, misunderstandings, lack of understanding, which Ziehn censors, are all found in Bülow's edition of Beethoven; and this edition is still used extensively by pianists. Some use other editions and play just what is printed, without investigating whether it is right or wrong.—All of the classics up to and including Liszt are "edited" by someone—a deplorable custom; if we were only left with the original editions, perhaps we could find out, what the composer had intended.

In order to "edit" the older classics- (Bach, Mozart, Beethoven) it requires knowledge of theory and history. Ziehn would have been better fitted for this task than most

Digitized by Google

of the best known editors. His isolation in Chicago, the lack of sufficient funds and influence are the only reasons, why the world has been deprived of the most valuable and authentic Bach and Beethoven editions.

All the other issues discussed in his articles are as vital now as before. In spite of his investigation of the Lucas Passion, which proves it to be a forgery—the Lucas Passion still figures in publishers' catalogues as an original work of Bach.

Twenty five years ago he called attention to Beethoven's attitude to the so-called large and small half-tone—proving from Beethoven's works, that such things do not exist in our literature (since Bach). He wrote previously on this subject on page 59 of his "Harmonie- und Modulationslehre" (1887) nevertheless, people who play string instruments still make a difference beween F sharp and G flat. One Bohemian composer, who has tried to experiment with quartertones, takes pains to inform prospective performers, that the quartertone is half way between F and F sharp, and NOT between F and G flat! —

Ziehn appeared as protagonist for the almost totally unknown Bruckner in 1896. Here, in America, Bruckner's music is still a book with seven seals, misunderstood by most musicians, by the laity and press reviewers. But in Europe Bruckner is being recognized as the greatest symphonist since Beethoven; the recognition is slow—but sure.

That Ziehn was able to see the greatness of Bruckner 30 years before anyone else speaks volumes for his wonderful musicianship and proves the old saying: It takes a genius to understand a genius.

In all his articles he spares no pains to ransack the entire literature in order to prove his contention, having for a basis always this: our great masters, our living music are the only laws and rules we have. If theorists go contrary to these, they lose out. In the matter of research Ziehn was perhaps

Digitized by Google

without a peer. It was incredible what he knew of literature. The wealth of quoted examples from literature in his Harmonie- und Modulationslehre almost stunned musicians in Germany, when the book appeared in 1887. — It would have been a formidable task to accumulate such a vast amount of material, if he had been living in a city like London, Berlin or Leipzig, where the whole literature is found in libraries. But it becomes a complete mystery, when it is remembered, that he lived most of his life in Chicago, where only a single library had a very limited amount of music literature, when this book was published.

This explains his remark: that he had never seen a composition by Allessandro Scarlatti, because works of this composer have only historical interest nowadays, and as such are found in libraries only and not in the trade.

Among Ziehn's contributions to the theory of music is his classification of the nine chromatic seventh-chords. Practically all other manuals have only two. This will perhaps make it clear, why the German critic referred to the altered seventh-chord in the Scherzo of Bruckner's Ninth Symphony as an "Unikum". He knew only the two. The "Unikum" is Nr. VI in Ziehn's classification.

The "Cambiade" is a very old device. In the "Delectus Missarum e Graduali Romano" (Fischer Ed.) there are about 50 Gregorian chants beginning with an inverted cambiade. It would take an extensive volume to enumerate the instances, where it is found in literature. The writer of these lines saw the term "Cambiade" for the first time in Ziehn's article.

His critical essays are bristling with incontestable logic and wit and revealing a vast fund of erudition. Still—they are only a "side-line" of his activity. He is the theorist par excellence.

Rarely does it happen, that theorists contribute novel devices to the technique of composition; but Ziehn has done

Digitized by Google

this; he has given us the "Strict Canons in all intervals" and the "Symmetrical Inversion". In these two devices he has given us the key to the greatest mysteries in music.

It does not matter how great a composer is—if he will approach Ziehn humbly and study his "Canon" and "Symmetrical Inversion" with the innumerable possibilities, which follow in the train of this technique—he is sure to find himself well rewarded for his labors; he will find his musical horizon widening and revealing new, beautiful worlds—and he will also realize how little he knew, before he came in contact with Bernhard Ziehn.

Digitized by Google

Betrachtungen über den Choralsatz, nebst Vor-, Zwischen- und Nachbemerkungen, im Anschluß an die vorgeblich Bach'sche Lukas-Passion.

I.

Daß die Lukas-Passion von irgend Jemand, dem Bach's Kunst nicht fremd ist, als ein Werk Bach's angesehen werden könnte, habe ich nicht für möglich gehalten. Aber mit Bestimmtheit nahm ich an, daß Prieger's „Echt oder Unecht" eine Anzeige etwa folgenden Inhalts veranlassen würde: „Wir machen hiermit bekannt, daß wir die irrtümlicherweise Seb. Bach zugeschriebene Lukas-Passion aus dem Handel zurückziehen und die bereits abgesetzten Exemplare zu jedem geforderten Preise zurückkaufen. Um die allerdings unerhörte Mystifikation einigermaßen wieder gut zu machen, haben wir den Preis der wirklichen Bach'schen Werke auf die Hälfte herabgesetzt. Der dadurch hervorgerufene Mehrverkauf wird uns auf die Kosten bringen; im Verlaufe der Zeit dürfte sich auch ein Profit ergeben, obwohl wir eigentlich nicht gerade darauf angewiesen sind. Und so sind wir ja noch immer besser daran, als unser weiland Mitbürger Joh. Seb. Bach, der garnichts davon hatte; ihm wäre eine kleine Zubuße freilich sehr dienlich gewesen. Auch sind wir zur Ueberzeugung gelangt, daß die Redensart von dem „Minderbemittelten" ein übel angebrachter Scherz ist." Diese bestimmte Annahme war eine trügerische. Ph. Spitta gilt mehr als Robert Franz, W. Rust und E. Prieger zusammengenommen. Diese können sich irren, Jener nicht. Da nun jedenfalls Seb. Bach seinen Biographen nicht unbeträchtlich überragt, so ist es Pflicht eines Jeden, der in der Lukas-Passion-Angelegenheit etwas zu sagen weiß, seinen Beitrag zu leisten. Schreiber dieses Aufsatzes steuert zur Klärung der Sache hiermit sein Scherflein bei.

Digitized by Google

A. Dörffel sagt im Vorwort zur Lukas-Passion: „Bei den Choraltexten ist Bach sehr wählerisch gewesen. Er hat sie den besten Liederdichtungen, so namentlich dem Joh. Flittner'schen Liede „Jesu, meines Herzens Freud'" und den Paul Gerhardt'schen Liedern entnommen."

Unter den 32 „Chorälen" befinden sich 6 Nummern, welche nur einzelne Zeilen enthalten: No. 21, 44 und 46 aus dem altkirchlichen Tedeum, No. 23 und 27 aus Spangenberg's Litanei, und No. 35 aus dem Braunschweigischen Vaterunser. — Die No. 9, 11, 62 und 66 gehören in jenes Lied von Flittner. — Von P. Gerhardt sind die No. 17, 33 und 48 (aus „O Welt, sieh' hier"), No. 37 (aus „Weg, mein Herz"), No. 54 (aus „Siehe, mein getreuer Knecht"), No. 60 (aus „Hör' an, mein Herz"). — No. 19 ist von Joh. Heermann, No. 42 von Sacer, No. 68 von Warnberg.

Mir ist es nicht möglich geworden, die Texte der noch fehlenden 13 Nummern, also die Hälfte der eigentlichen Choräle, in Liedersammlungen damaliger Zeit aufzufinden, trotz wiederholter und aufmerksamster Durchsicht von weit mehr als zweitausend Liedern. (Man findet freilich nicht Alles, was man sucht. So hatte ich mir z. B. auch vorgenommen, die Herkunft derjenigen Texte festzustellen, die Erk im 2. Theile der Bach'schen Choralgesänge nicht bestimmen konnte. Aber es ist mir nur bei zweien gelungen: No. 296 ist der 2. Vers aus P. Gerhardt's „Wir singen dir" und No. 302 der 9. Vers aus desselben Dichters „Barmherziger Vater.") Vielleicht ist es Anderen mit günstigeren Gelegenheiten beschieden, das über jenen „besten Liederdichtungen" schwebende Dunkel zu lichten.

Die acht übrigen, nicht im Evangelium enthaltenen Nummern scheinen zum Theil auch Chorälen anzugehören. No. 1 ist metrisch gleich „Alles ist an Gottes Segen": Die No. 13, 15, 50 und 77 sind wohl Verse eines und desselben Liedes (jambisch; Silbenzahl 9, 8, 9, 9, 8 — ein Choral dieses Metrums ist mir z. Z. nicht bekannt). Ließe sich der Dichter dieser Arien und vermutlich auch jener Choräle nachweisen, so könnte man seinem Komponisten leichter auf die Spur kommen, wenn das überhaupt nötig wäre.

Digitized by Google

Fast sämmtliche Choralmelodien der Lukas-Passion erscheinen in ungangbaren Lesarten, auch die gleichnamigen stimmen nur selten überein. Es ist mir durchaus nicht fremd, daß die meisten Choralmelodien in verschiedenen Lesarten vorhanden sind; selbst solche Melodien, von denen man meint, sie seien in Stein gemeißelt, weichen stark von einander ab. Man vergleiche z. B. das Tedeum bei Haßler (1608) mit dem Tedeum bei Witt (1715) oder bei Seb. Bach (Breitkopf & Härtel, No. 205). So weisen auch die meisten, mehrfach vorkommenden Bach'schen Choräle Aenderungen in der Melodie auf. Aber die Choräle der Lukas-Passion haben ihre eigene Fassung. Einzelne Stellen zeigen die ursprüngliche, ungebräuchlich gewordene Form; andere sind so verunstaltet, daß die Vermutung nahe liegt, Ahasverus Fritzsch (1629—1701) habe Ohr und Hand hergeliehen, diese Melodien auf's Papier zu bannen. Dieser Ahasver, bei Lebzeiten rudolstädtischer Kanzler und Konsistorial-Präsident, Hof- und Justizrat, sowie auch Herausgeber der „Himmelslust und Weltunlust", steht in dem unverdienten Rufe, prachtvolle Melodien erfunden zu haben: „Liebster Immanuel" und die „Wohllust dieser Welt ist Zucker unter Gallen". — Letztere ist diejenige der „O Gott, du frommer Gott"-Melodien, welche mit dem abwärtsgebrochenen Durdreiklang beginnt. Aber er war wohl schwerlich der Mann dazu, da er weit einfachere Melodien Anderer nicht fehlerlos aufzuzeichnen vermochte, wie das St. Louiser Choralbuch 1886, z. B. in Beziehung auf „Allenthalben, wo ich gehe" angiebt. Doch wer weiß? Vielleicht konnte er schon, er wollte nur nicht. An Musikverbesserungsgelüsten krankende Menschen treten ja nicht erst in unserer Zeit auf.

Aus den Varianten ist eine besonders erwähnenswert. Die Schlußnote der 5. Zeile des Chorals „Ach Herr, mich armen Sünder" entspricht der von der Prinzessin Amalie v. Preußen in ihrer Bearbeitung dieses Chorals gewählten Lesart. Der Lukas-Passions-Komponist veränderte auch den Anfang der folgenden Zeile. Diese Abweichungen, nebst der gebräuchlichen am Schluß, verhelfen durch ihre Quartensprünge dem Liede zu einem schwärmerischen Schwung, der an Freylinghausen erinnert und nur wenigen Choralmelodien eigen ist.

Digitized by Google

Zu diesen gehören z. B. „Jerusalem, du hochgebaute Stadt" — „Mein Heiland nimmt die Sünder an" (die alte, von evangelischen Gemeinden jetzt noch vorgezogene Weise) — und die Sarabande „Liebster Immanuel".

Prof. Spitta sagt, in der Art, wie der Lukas-Passion die Choräle eingefügt seien, offenbare sich der Bach'sche Tiefsinn so entschieden, daß dieser Erscheinung gegenüber jeder noch übrige Zweifel an der Echtheit des Werkes schwinden müsse. Der Herausgeber der Lukas-Passion, Prof. Dr. Zimmer, mißachtet diesen von Spitta entdeckten Bach'schen Tiefsinn so sehr, daß er nicht weniger als neun Choräle wegwünscht (die Nummern 5, 25, 29, 33, 37, 42, 52, 54, 60) — darunter vier mit P. Gerhardt'schem Text — an deren Stelle er elf Stück seiner eigenen Auswahl vorschlägt. Außerdem überläßt er fünf Choräle der Gemeinde, also in einstimmiger Ausführung (No. 17, 48, 68, 75, 79). Die herrische Art und Weise, wie Herr Zimmer bei der Ausmerzung vorgeht, macht einen recht betrübenden Eindruck.

„No. 25 ist in Melodiewahl und Tonhöhe in diesem Zusammenhang entschieden unglücklich."

„No. 29 und 33 würde ich streichen."

„No. 42 dürfte am besten fortfallen."

„No. 52 und 54 schlage ich vor auszulassen."

„Die Arie No. 70 bleibt besser fort."

So springt man doch mit Bach nicht um? Oder trägt sich Herr Zimmer mit Zweifeln betreffs der Urheberschaft? Seine streichende Hand und jener offenbarte Tiefsinn lassen sich nicht vereinigen. Uebrigens bietet er die von ihm ausgewählten Texte in modernisirter Form dar. So unterzog er die Verse der alten Meister Gerhardt, Rutilius und Heermann einer derartigen Verbesserung, daß sie sich sehr ungünstig von der altmodischen Sprache dieser Lukas-Passion abheben. Herr Zimmer hat auch die Worte der No. 58 angetastet und für Zartfühlende umgemodelt. Wer vor der Empfehlung dieser „Musik" nicht zurückbebt, darf auch die damals gebräuchlichen Texte nicht für unpassend erachten. Die Verse nach der Melodie „Schmücke dich",

Digitized by Google

welche Herr Zimmer einzuschalten für gut befindet, sind mir unbekannt; sie fügen sich aber dem alten Rahmen ebensowenig. (In der hinausgeworfenen No. 37 steht der Ausdruck „jächt" — ein gutes, altes Wort, mit „jach" zusammenhängend, und in neueren Ausgaben des Liedes durch „ächzt" nur unvollkommen ersetzt.) Die von Herrn Zimmer beliebten Textumwandlungen werden dadurch nicht gerechtfertigt, daß schon vorher ein Verkünsteler einige Verse unter seine Feile nahm. Flittner schrieb im 4. Vers seines süßlichen Schäfergedichts „Lieblichers, Freundlichers" etc. — in der Lukas-Passion steht „lieblicher, freundlicher" etc. Auch dem ehrwürdigen Sacer, einem ernsthaften Dichter, wurden Neuerungen zuteil: mögest statt möchtest, und eitler statt eitel. Es muß gestattet sein, einzelne Wörter, die jetzt nicht mehr verständlich sind, oder im Verlaufe der Zeit wohl gar einen rohen oder komischen Beigeschmack erhielten, durch verständliche und unverfängliche Ausdrücke zu ersetzen, will man nicht auf die betreffende Dichtung ganz verzichten. Zu solchen Wörtern gehört auch das von Hans Sachs gebrauchte „thon" (= getan) in Luther's „Nun kommt der Heiden Heiland", während z. B. „Glast" in Luther's „Komm, heiliger Geist, Herre Gott" unverändert bleiben sollte, da doch „gleißend" noch gebraucht und verstanden wird. Aber schon frühzeitig haben die musikalischen Bearbeiter dieses Chorals „Glanz" für Glast gesetzt:*) Erythräus und Haßler 1608, Michael Prätorius und Vulpius 1609, auch Seb. Bach 1731. Witt ging in der *Psalmodia sacra*, Gotha 1715, noch einen Schritt weiter und reimte „ganz" (statt „hast") auf Glanz (Jedenfalls nahmen diese Musiker den Text so auf, wie sie ihn vorfanden; sodaß man also nicht ihnen, sondern den Herren von der Geistlichkeit die Schuld beizumessen hat.) Dagegen hielt sich Moritz v. Hessen, 1612, nicht nur streng an den Urtext, sondern auch strenger als Andere an die Melodie, wie sie in dem Erfurter Enchiridion von 1524 enthalten ist. (Dieses Büchlein weist in dem ersten der eben angeführten Lutherlieder, statt „ihm bestellt", die Lesart „ihm gefällt" auf.) — In den „Sieben Worten" von Heinrich Schütz streicht Carl Riedel das vor-

*) Schon Walther 1524.

Digitized by Google

letzte Wort des Satzes: „Dieser aber hat nichts Ungeschicktes gehandelt", und ersetzt es durch „Ungerechtes". „Ungeschicktes" ist Unziemliches, Unpassendes, Unrechtes. „Ungerechtes" ist hier gänzlich unpassend. — Das Erschreckendste an ballhornischen Umgestaltungen wagte Freylinghausen. In der Ausgabe seines Gesangbuches von 1719 versteigt er sich bis in's Aschgraue. Man sehe einmal seine Lesart des P. Gerhardt'schen „Barmherz'ger Vater" an. — Wer über die meist überflüssige und nicht selten frevelhafte Verbesserungswut eingehend schreiben wollte, würde gar böse Kapitel zustande bringen; ist doch von jeher das Besserwissen leichter gewesen und häufiger ausgeübt worden als das Gutmachen.

II.

Wenn solche einschneidende Aenderungen bezüglich der Anordnung und des Textes vom Herausgeber selbst vorgeschlagen werden, so sollte ein noch gründlicheres Verfahren weit eher der Musik gegenüber am Platze sein. Denn sie ist ja hier das Anstößige. Folgenden Vorschlag möchte ich ernstlicher Erwägung unterbreiten. Zunächst ist die ganze Musik dieser Lukas-Passion zu entfernen, dann der evangelische Text einem guten Sprecher zu übertragen, und schließlich die Stelle der vierstimmigen Jammerbildungen, die als Choräle bezeichnet sind, Bach'schen Chorälen einzuräumen. Seb. Bach bearbeitete:

„Ach Herr, m. a. S." 12 mal.

„O Welt, ich muß dich lassen" 9 mal.

„Freu' dich sehr" — „Wer nur den lieben Gott" — „Was mein Gott will" — je 7 mal.

„Werde munter" 6 mal.

„Herzliebster Jesu" 5 mal.

„Jesu Leiden" 4 mal.

„Nun danket alle Gott" 3 mal.

„O Ewigkeit" — „Jesu, meines Herzens Freud'" — je 2 mal.

„Ich hab' mein Sach'" — „Straf' mich nicht" — je einmal,

Digitized by Google

das Tedeum einmal vollständig (Breitkopf & Härtel, No. 205) und zweimal teilweise (Erk, No. 221 und 274 — nur die letzte dieser beiden Nummern gehört hierher).

Bei dieser großen Auswahl lassen sich unter Berücksichtigung der Schwierigkeit der Ausführung verschiedene Lukas-Passionen herstellen, und diese sind sämmtlich von Bach. Kein Mensch könnte einen berechtigten Einwand erheben, und kein Mensch brauchte das Gewicht seines Namens in die falsche Wagschale zu werfen. Durch Seb. Bach'sche Arbeit sind nicht zu ersetzen: die Zeilen aus der Litanei — dafür würde etwa Em. Bach's Satz eintreten können; die Zeilen aus dem Vaterunser und Georg Rhau's Choral „Nun laßt uns den Leib begraben", von der Gemeinde einstimmig gesungen und mit der Begleitung eines beliebigen Organisten versehen, werden einen „erhebenderen Eindruck" hervorrufen, als es durch das unmusikalische Gedudel der Lukas-Passion-Musikanten möglich ist.

An mir selbst habe ich beobachtet, daß anhaltende Beschäftigung mit dieser Lukas-Passion stumpf und ungemütlich macht. Nur durch schleuniges Versenken in wirkliche Musik, z. B. Bach'sche, läßt sich die Gefahr verscheuchen, Geist und Gemüt dauernd zu schädigen. Es ist ein äußerst unangenehmes Gefühl, zu spüren, wie man sich nach und nach in einen Barbaren verwandelt, während das Bewußtsein, daß man ein zivilisirter Mensch ist doch nicht schwinden will. Ehe man die Choräle dieser Lukas-Passion einer näheren Besichtigung unterwirft, sollte man jedenfalls erst die betreffenden Melodien in älteren und gleichzeitigen Bearbeitungen kennen lernen. Z. B. „Was mein Gott will" bei Haßler — „Jesu Leiden" bei Vulpius — „Ach Herr, mich armen Sünder" bei Haßler und Schein — „Herzliebster Jesu" bei Crüger. Von gleichzeitigen Komponisten wäre besonders Witt zu nennen. Seine *Psalmodia sacra*, 1715, enthält sämmtliche Choralmelodien der Lukas-Passion, mit Ausnahme des Vaterunser's und „Aus der Tiefe rufe ich" (Solo des Petrus). Letztere Melodie habe ich nirgends entdecken können. Sie hat gleiches Metrum wie „Nicht so traurig, nicht so sehr", und ist vielleicht die Urmelodie des Bach'schen Chorals No. 268 bei Erk. Eine andere von Bach für Schemelli's Gesangbuch benutzte Mollmelodie

Digitized by Google

des eben genannten Textes, No. 41 bei Becker, steht auch bei Freylinghausen 1719. — Nach eingehendem Studium jener Sätze, wodurch man verstehen lernt, was „Sorgfältigkeit und Einfachheit" bedeuten, sofern man das noch nicht wußte, wende man seine Aufmerksamkeit auf die Bach'schen Bearbeitungen derselben Melodien. Es mag Jemand schon weit vorgeschritten sein· Bach's Choräle fesseln und regen zu den verschiedensten Betrachtungen an, giebt man sich ihnen ernstlich hin. Man findet da auch Vielerlei, wovon sich die Schulweisheit nichts träumen läßt. 99 Prozent der theoretischen Bücher, einschließlich der dickleibigsten und tiefsinnigsten, wären nicht geschrieben worden, hätten die betreffenden Verfasser sich der Mühe unterzogen, Bach's Choräle zu studiren. Wir wären freilich um so manche schöne Regel ärmer, dagegen aber im Wissen reicher und im Können weniger tastend. Wie viel weiter könnten wir im Verständnis sein, hätte man Kirnberger nachgeahmt, statt ihn zu schmähen, wie es sogar Ambros tat — Kirnberger, der seine Lehre ganz in den Dienst der großen Meister stellte: ein Verdienst, welches sich seither nur sehr Wenige erwarben. — Aus folgenden abgerissenen Andeutungen möge man ersehen, wie mannigfaltig sich die Untersuchungen gestalten würden.

„Ich hab' mein Sach". Breitkopf & Härtel, No. 19.

Hier ist sofort zweierlei auffällig: eine verminderte Quarte (fis b) in der Melodie und ein übermäßiger Sextakkord. (Nebenbei: F. M. Böhme bezeichnet den Aufwärtssprung der Dominantenterz in die tonische Mollterz als „schlecht".) Die verminderte Quarte in der Melodie wendet schon Herm. Schein (1627) an: „Mit Fried' und Freud'", letzte Zeile — dieselbe Lesart bei Bach: Erk, No. 266. Crüger (1657) schreibt in der ersten Zeile des Chorals „Nun komm, der Heiden Heiland" ebenfalls eine verminderte Quarte. Crüger erfand nichts Neues, aber er suchte alles vor ihm Erfundene anzubringen. Im Alt kommt die aufwärts springende verminderte Quarte schon bei M. Prätorius vor; bei Seb. Bach ist sie in allen Stimmen zu finden. Von Zeile zu Zeile ist diese verminderte Quarte aber gar nichts Seltenes gewesen. — In Beziehung auf die andere Auffälligkeit ist zu sagen, daß jeder der sogenannten

Digitized by Google

übermäßigen Sextakkorde in den Chorälen Bach's seltsamerweise nur einmal erscheint: der eigentliche übermäßige Sextakkord in dem vorliegenden Choral, der übermäßige Terzquartsextakkord in No. 146 bei Breitkopf & Härtel („Wer nur den lieben Gott läßt walten"), der übermäßige Quintsextakkord in No. 340 bei Breitkopf & Härtel („Lobet Gott, unsern Herren" — fälschlich „Befiehl du deine Wege"). Den zweiten dieser Akkorde (nach meiner Bezeichnung: den ersten alterirten Septimenakkord) gebraucht Bach auch in der letzten Zeile des mit einer Arie verbundenen Chorals „Herzliebster Jesu" der Matthäus-Passion (Peters, S. 40), ferner in dem geistlichen Liede „Die bitt're Leidenszeit", 2. Theil, 3. Takt (Becker, No. 17. Robert Franz schreibt in seiner Ausarbeitung an dieser Stelle den verminderten Septimenakkord.) Erk's No. 150 ist nicht als Choral zu betrachten, sonst könnte sie ebenfalls angeführt werden, obwohl mit größerer Einschränkung. — Zwei Bemerkungen von anderer Seite möchte ich noch beifügen. C. v. Winterfeld, dessen Exemplar der Bach'schen Choralgesänge, 1784—87, jetzt in meinem Besitz ist, überschrieb den Choral mit den Worten: „Es ist auf Erd' kein schwerer Leid". Vermutlich ist dieses der weltliche Text der ursprünglich weltlichen Melodie. Layriz erinnert daran, daß das Lied „Ich weiß ein Blümlein hübsch und fein", von Vulpius 1609, eine Nachbildung dieses Chorales sei, der bereits 1598 in Wolder's Gesangbuch stünde.

„Jesu, meines Herzens Freud". Erk, No. 246; Becker, No. 48.

In dem Satze bei Erk sind besonders drei Quartsextakkorde hervorzuheben: der im 1. Takt nachschlagend und mit springendem Baß, der im 2. Takt wegen ganz eigenthümlichen Eintrittes, und der im 9. Takt, nachschlagend und schlußbildend. Die Quinten-Parallele des vorletzten Taktes wird später noch berührt werden.*) — Diese Melodie, aber theilweise umgeändert und nach Moll übertragen, ist auch in Schemelli's Gesangbuch 1736. enthalten (Becker, No. 48) und vorher schon in der *Psalmodia sacra.*

*) S. 113.

Digitized by Google

„Nun danket Alle Gott". Erk, No. 94, 270, 271.

No. 94. Während des Dominantakkordes in G-dur hat das zweite Horn mehrfach die Figur d h d — das h ist einer der merkwürdigsten Nachschläge. Auf dem 4. Viertel der letzten Zeile hat das zweite Horn die Achtel g d zu den Achteln d g des Altes — g ist ein Quartenvorhalt; das Horn übergiebt ihn der Altstimme und überläßt dieser auch die Auflösung. Das erste Horn, sonst mit dem Discant übereinstimmend, hat am Schluß a g, der Discant aber nimmt auf der vorletzten Note schon die Schlußnote voraus.

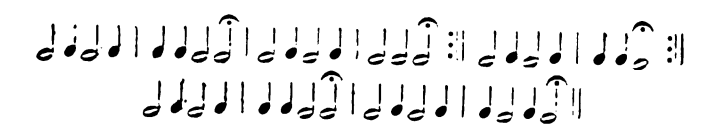
No. 270 enthält drei Bach'sche Eigenthümlichkeiten, die ungemein häufig vorkommen und deren letzte man fast für ein Zöpfchen halten möchte: 1) einen Nonenvorhalt vor der Oktave, während zwischen Prime und Terz die Sekunde durchgeht (im 5. Takt) — 2) eine Nonen-Parallele (im 9. Takt) — 3) eine melodische Kadenz der Mittelstimmmen (die fünf letzten Noten im Tenor).

No. 271, ohne die Instrumentalbegleitung ausführbar, gehört zu den einfachsten Sätzen: enthält gar keinen Molldreiklang, einen verminderten und vier Durdreiklänge in erster Umkehrung, die übrigen Durdreiklänge in der Grundform, einen Dominant-Septimenakkord in der ersten Umkehrung, dreimal den Vorhalt 4 3 im Durdreiklang, fünf Nachschläge (Durchgänge), vier authentische Schlüsse, einen Kirchenschluß und einen Halbschluß. Von ähnlicher Einfachheit sind die Choräle No. 141, 256 und 314 bei Erk, aber viel weniger einfach die ebenfalls ganz einfach aussehenden No. 21, 26 und 205 bei Erk.

III.

„Freu dich sehr". Erk, No. 35—38, 203—205.

Dieser Choral, eine französische Psalmenmelodie aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, hat ursprünglich folgenden Rhythmus:



Digitized by Google

Als Zähleinheit gilt das stets gleichgroß zu nehmende Viertel. Die Taktart ¾ ist hier ein Gemisch von 2 × ¾ (⅜ Takt nach Liszt's Bezeichnung, die auch Erdmannsdörfer anwandte) und 3 × ¾ (⅜ Takt.) Dasselbe Verhältnis herrscht in folgenden Chorälen: „Ich hab' mir auserwählet," „Nun laßt uns Gott dem Herrn" und „Wach' auf in Gottes Name" (aus dem 16. Jahrhundert); „Gleichwie ein Hirsch" und „Mein Licht und Heil" (von H. Schütz); „Ein Würmlein bin ich" und „Sag', was hilft alle Welt" (von Melchior Frank). Daß diese gemischte Taktart sich schließlich ebensowohl in den ¾, wie in den ¼ Takt auflöste, ist bei Bach in Beziehung auf „Freu dich sehr" und „Nun, laßt uns Gott dem Herren" zu erkennen.

„O Welt, ich muß dich lassen". Erk, No. 107 bis 110, 283, 284; Breitkopf & Härtel, No. 275, 289, 366.

Hier würde vor Allem die Behandlung gleicher Texte zu betrachten sein:

No. 110 und 284 mit dem Text: „So sei nun, Seele, deine";

No. 107 und 108 (die erste aus der Matthäus-, die zweite aus der Johannes-Passion) mit dem Text: „Wer hat dich so geschlagen";

No. 108 (aus Bach's Johannes-Passion) gegenüber der No. 17 jener Lukas-Passion mit dem Text: „Ich, ich und meine Sünden";

No. 109 (aus Bach's Matthäus-Passion) gegenüber der No. 48 jener Lukas-Passion mit dem Text: „Ich bin's, ich sollte büßen." (Falls es bisher noch nicht geschah, so muß Einem doch jetzt das Blut in die Wangen steigen; hier muß man die Schmach empfinden, Bach diese Lukas-Passion anzudichten.)

No. 17 der Lukas-Passion ist in Halben geschrieben. No. 48 in Vierteln. Derselbe feine Unterschied zeigt sich bei No. 44 und 46 (Tedeum), 56 und 29 (Freu dich sehr), 62 und 9 (Jesu, meine Herzens Freud') u. s. w. Aber etwas noch viel Feineres unterscheidet die Nummern 19 und 42 (Herzliebster Jesu): die eine steht im ¾, die andere im ¼ Takt. (Ich hoffe nicht, daß Jemand entgegnet, im „Tannhäuser" käme etwas Aehnliches vor). Auf

Digitized by Google

19 folgt 20. Wäre von der ganzen Lukas-Passion weiter nichts zu erblicken als das Ende der No. 20, so könnte man den Eindruck empfangen, der Komponist habe nachzudenken versucht. Hier ist nämlich in Moll ein mit dem übermäßigen Dreiklang gemachter Schluß zu sehen. Zwar verlangt der Text nichts besonderes, auch kann man diesen Schluß schon bei Calvisius massenhaft finden; aber immerhin — es sieht fast wie Etwas aus.

Da wir nun doch diese Lukas-Passion wieder in Händen halten, ja sogar mit Bach'schen Passionen in einem Atem nannten, so folge hier ohne weitere Erörterung eine Zusammenstellung aller gleichnamigen Sätze. Wer überhaupt fähig ist, Unterschiede im Satz merken und besprechen zu können, für den bedarf es keiner ferneren Hinweise. Und wer nur über leere Wörter und hohle Reden gebietet, hat zu schweigen. Die Ausdrücke, „einfach, sorgfältig gewählt — läppisch, lüderlich, gemein" u. a. m. beweisen garnichts; aber Notenbeispiele beweisen, welches dieser Worte da oder dort zur genaueren Kennzeichnung anwendbar ist. Reden ins Allgmeine hinein sind zwar leichter zu halten und zu lesen, doch ist das auch ihr ganzer Vorteil.

„Ach Herr mich armen Sünder."

Bach: Matthäus-Passion, Peters,	? Lukas-Passion
S. 26, 37, 105, 122, 142.	No. 5 und 31

„Werde munter, mein Gemüthe."

Bach: Matthäus-Passion, S. 97.	? Lukas-Passion No. 7.

„Was mein Gott will".

Bach: Matthäus-Passion, S. 51.	? Lukas-Passion No. 60.

„Jesu Leiden".

Bach: Johannes-Passion,	? Lukas-Passion
No. 20, 56, 60.	No. 54, 64.

„Herzliebster Jesu".

Bach: Johannes-Passion, No. 7, 27;	? Lukas-Passion
Matthäus-Passion, S. 16, 39, 108.	No. 19, 42.

„O Welt ich muß dich lassen."

Bach: Johannes-Passion, No. 15;	? Lukas-Passion.
Matthäus-Passion, S. 29, 89.	No. 17, 33, 48.

Digitized by Google

„Wer nur den lieben Gott läßt walten. Erk, No. 139—142, 309, 310; Breitkopf & Härtel, No. 146.

Dieser Choral ist einer derjenigen, die ursprünglich im dreiteiligen Takt stehen. Zu diesen gehören z. B. aus dem 15. (14.) Jahrhundert: *Resonet in laudibus* („Rühm', du werte Christenheit" und „Josef, lieber Josef mein") *Puer natus* in Bethlehem („Ein Kind gebor'n zu Bethlehem"), *Nunc angelorum gloria* („Heut' sein die lieben Engelein"), *In dulci jubilo* („Nun singet und seid froh"); aus dem 16. Jahrhundert: Allein Gott in der Höh' — Da Christus geboren war — Singen wir aus Herzensgrund — Der Tag vertreibt die finst're Nacht — Erschienen ist der herrlich' Tag — Herr Jesu Christ, wahr'r Gottessohn — Nun lob', mein' Seel' — Zu dieser österlichen Zeit; aus dem 17. Jahrhundert: Auf, auf, mein Herz mit Freuden — Ermunt're Dich — Du großer Schmerzenmann — Liebster Immanuel — Seelenbräutigam. Einige dieser Melodien wurden schon frühzeitig in zwei- und vierteiligen Takt umgeschrieben, so „Allein Gott in der Höh'" von Gesius, „Ermunt're dich" von S. Bach.

„Was mein Gott will". Erk, No. 128—132, 302. 303.

Die Melodie der letzten Zeile, deren Urform aus dem Jahre 1529 bei Haßler und Layriz zu ersehen ist, muß s. Z. eine beliebte Schlußwendung gewesen sein. Sie findet sich entweder genau so, oder nur wenig anders, auch in folgenden Chorälen: „An Wasserflüssen" und „O Mensch, bewein" (1525); vgl. „Ein Meidlein thät mir klagen", (S. 15 und 57) in Tappert's Deutschen Liedern — „Komm her zu mir" und „Vergebens ist all' Müh' und Kost" (1534) — „O Herre Gott, dein göttlich Wort" (1527) — „Ach, mein Gott sprich mir freundlich zu" (1559) — „O du armer Judas" („Ach wir armen Sünder") mit dem Schluß von Lossius (1561) — „Wenn mein Stündlein" (1569) — „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut" (1581) — „In dich hab' ich gehoffet" (aber nicht in der ursprünglichen Gestalt, sondern nur in Bach's Lesart bei Erk, No. 76 und 77. In einer dritten Bearbeitung des oben genannten Chorals, Erk 253, wählte Bach eine Endung, die man schon in der 3. und 4. Zeile von „Jesus, der

Digitized by Google

hat uns zugesait", und der letzten Zeile von „Halleluja, loben den Herrn" antrifft — Straßburger Kirchenampt, 1525).

Das Uebereinstimmen ganzer Zeilen ist auch sonst nicht selten. Man wolle vergleichen:

die letzten Zeilen von *Resonet in laudibus* und *Nunc angelorum*;

die zweite Hälfte von „Schwing' dich auf" (Erk 114) und „Meine Hoffnung stehet feste" (Layriz: Kern des deutschen Kirchengesanges 262);

die Mollmelodie „Aus tiefer Noth" (1524) mit „Herr Gott, der du mein Vater bist" (1587);

„Helft mir Gott's Güte preisen", und „Von Gott will ich nicht lassen", namentlich die Bach'schen Sätze No. 99 und 144 bei Breitkopf & Härtel;

die letzte Zeile von M. Teschner's „Valet" und Crüger's „Wie soll ich dich empfangen";

die erste Zeile von „O Christe, Morgensterne" (Dur, 1585) und „O Mensch, schau Jesum Christum an" (Moll, 1703);

die dritte Zeile einer Mollmelodie zu „Alle Menschen müssen sterben" (Erk, 159) und „Jesu, der du meine Seele" (Bach's Lesart);

die erste Zeile von „O Welt, ich muß dich lassen" und „Du Friedefürst" — in ältester Lesart auch die letzte Zeile;

die erste Zeile von „Nun lob' mein Seel' den Herren", „O Herre Gott, dein göttlich Wort" und „Herr Gott, dich loben Alle wir";

die vorletzte Zeile von „Ich danke dir, o Gott in deinem Throne" und „Herzliebster Jesu" — Anfang und Ende der letzten Zeile des erstgenannnten Chorals bilden die letzte Zeile von Crüger's Melodie, die „komponirt" wurde, als die andere schon hundert Jahre alt war.

„Herr, nicht schicke deine Rache" (Becker, No. 5) oder „Laß, o Herr, dein Ohr sich neigen" (Breitkopf & Härtel 218) aus dem

Digitized by Google

Jahre 1562 mit „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut," „Wer nur den lieben Gott läßt walten" und, sofern mein Gedächtnis nicht trügt, der Erfurter Melodie zu „Sollt es gleich bisweilen scheinen";

„Was mein Gott will" und „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält" mit „Herr Jesu Christ, du hast bereit."

Der Gleichheit von Zeilen verschiedener Choräle wären dann die Varianten einer Zeile desselben Chorales gegenüberzusetzen. Da ist aber gar kein Ende in Aussicht; drum mag ein Beispiel ausreichen. Die vorletzte Zeile des Chorals „Wie schön leuchtet" zeigt sich bei Bach in dreierlei Lesarten: 1.) in der Urform (Erk, 143); 2.) mit zwei Abänderungen (Erk, 144, 145, 312); 3.) als wirkliche Variation (Breitkopf & Härtel 278).

IV.

„O Ewigkeit". Erk, No. 102, 276.

Der Anfang dieses Chorals ist ursprünglich lydisch. Das dritte Viertel der beiden ersten Zeilen, die Quarte in F-dur, Lautete h, wie es an gleicher Stelle in „Gott lebet noch" (Freylinghausen, Bach) der Fall ist, und ebenso in der ersten und letzten Zeile des Morgenliedes von M. Weiß: „Es geht daher des Tages Schein". (Wahrscheinlich befinden sich unter den Gesängen der Böhmischen Brüder noch mehr lydische Sätze.) Man vergl. auch den mit der aufsteigenden G-dur-Tonleiter beginnenden C-dur-Satz Melchior Franck's: „Gen Himmel aufgefahren ist". Die allgemeine Ansicht, es habe keine lydischen Choräle gegeben, ist deshalb zu berichtigen. Crüger machte auch diese Quarte nach. Siehe: „Sei fröhlich Alles weit und breit" und „Wie soll ich dich empfangen". — In lydischer Tonart schrieb Anton Bruckner einen mehrstimmigen Choralsatz *"Os justi"*.

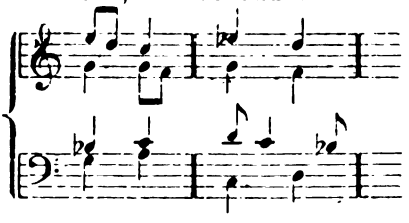
„Ach Herr, mich armen Sünder". Erk, No. 53—58, 230—233; Breitkopf & Härtel, No. 270, 286.
No. 55 zeigt uns ein Beispiel wie Bach Quinten-Parallelen

Digitized by Google

vermeidet. Um in der Beantwortung der Frage nicht zu weitschweifig zu werden, wollen wir nur vier Fälle berücksichtigen. Bach umgeht Quinten-Parallelen

1 mittelst Vorhalten

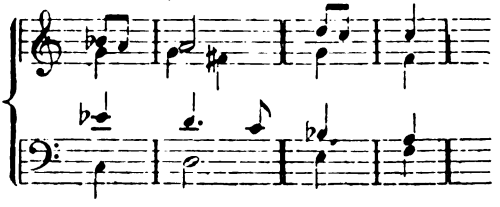
Erk, No 55 und 35.



Man sieht, Bach fragte nichts nach der alten Schulmeisterregel: Vorhalte verbessern die „Quinten" nicht. Vergl. Erk, No. 22, 23, 75, 118, 142, 174, 198, 281, 299; Br. & H., No. 137, 351.

2. mittelst Vorausnahmen:

Erk, No. 23 und 76.

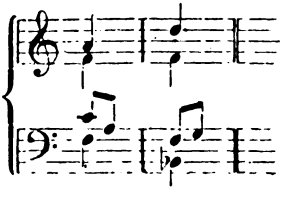


In den anderen Bach'schen Bearbeitungen derselben Melodien fehlt die Vorausnahme.

Vergl. ferner Erk, No. 231, 241.

3 mittelst Nachschlages:

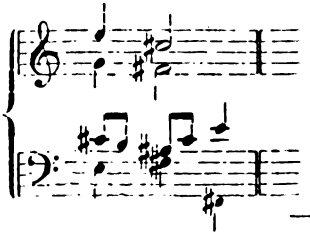
Erk, No. 312



Auch Oktaven-Parallelen umschreibt Bach in gleicher Weise. Siehe Erk, No. 35, 71, 100; Breitkopf & Härtel, No. 2, 352.

4. durch Weglassung des sonst immer vorhandenen Nachschlags:

Erk, No 51.



Vergl. Erk, No. 49, 50, 233.

Digitized by Google

In No. 232 treten die vielen leeren Quinten am meisten hervor. Die fehlenden Terzen oder die entsprechenden Quartenvorhalte findet man in der Flötenstimme, ohne welche der Satz nicht ausführbar ist. Man ziehe noch zur Vergleichung herbei: den Schluß des Chorals aus der Matthäus-Passion „Was ist die Ursach", sowie die Erk'schen Nummern 38, 48, 85, 126, 136, 143, 201, 240, 253, 263, 275, 279, 301,304, 312, bei denen ebenfalls die den Singstimmen fehlende Terz in der Instrumentalbegleitung liegt.

Unter den Meistern vor Bach befindet sich wohl kaum einer, der nicht terzlose Schlüsse angebracht hätte. Terzlose Anfänge sind ebenfalls nichts Seltenes. Calvisius, Erythräus, Haßler und Crüger schrieben auch leere Quinten innerhalb der Zeile. Bei Moritz von Hessen sind sie sogar eine Eigentümlichkeit. Von seinen Chorälen ist mir nur ein einziger bekannt („Christ lag in Todesbanden"), dem die leere Quinte innerhalb der Zeile fehlt. Sein „Komm', heiliger Geist, Herre Gott" enthält dafür mehrere nacheinander. Wirklich terzlos enden bei Bach die 3. und 6. Zeile der Erk'schen No. 26. Doch ist zu bemerken, daß E m. Bach, 1785, am Schluß der 3. Zeile dem Alt, und am Schluß der 6. Zeile dem Tenor die Terz zuwies. Der terzlose Schluß der ersten Hälfte der No. 320 bei Breitkopf & Härtel (auch in der Ausgabe von 1787) mag einem Druckfehler sein Dasein verdanken: man vergl. die entsprechenden Nummern 130 und 358.

Prof. Spitta sagt, daß S. Bach die Lukas-Passion nicht vor 1710 geschrieben habe, das heißt also im Alter von mindestens 25 Jahren. Erinnern wir uns dessen, was andere Meister in diesem Alter hervorbrachten.

Mozart war 25 Jahre alt, als er „Die Entführung" komponirte.

Beethoven schuf mit 25 Jahren die Sonaten Opus 2 und das Konzert Opus 15.

Daß der nie genug zu würdigende Schubert sechs Jahre vor seinem Tode schon Bedeutendes geschaffen hatte, bedarf bei der

Digitized by Google

Großartigkeit und Massenhaftigkeit seiner Kompositionen keines besonderen Nachweises.

Als Wagner 25 Jahre alt war, ging er an die Komposition seines Rienzi.

Liszt begann in gleichem Alter seine wundervollen Uebertragungen Beethoven'scher und Schubert'scher Lieder.

d'Albert stand noch im zweiten Jahrzehnt, als er der Welt zwei erhabene Werke schenkte: die Suite und das H-moll-Konzert.

Von Neueren sei noch Dräseke erwähnt. Er kann nicht älter als 25 Jahre gewesen sein, als er sein Opus 1, „Helge's Treue" verfaßte, welches 1861 in Weimar aufgeführt werden sollte — vergl. Bericht in der N. Z. f. M. 1861. (Dräseke's Biograph, A. Niggli, sagt 1887, daß dieses Werk von phantastisch-kühner Originalität bis zur Stunde noch nicht veröffentlicht sei. Letzteres ist unrichtig. Ich besitze schon seit vielen Jahren ein Exemplar. Verleger ist J. Schubert & Co., und die Verlagsnummer 2497. Das Stück ist allerdings originell, origineller als Herr Niggli meint. Den Anfang einer bedeutend später erschienenen Kompositionen eines Anderen vorauszuahnen, ist sicherlich eine ganz außerordentliche Leistung. Ich bitte, die ersten fünf Takte des Opus 53 von Brahms mit den ersten vier Takten des Opus 1 von Dräseke zu vergleichen.

Sebastian Bach dagegen war nach Spitta's Anschauung mit 25 Jahren ein Kaliban, der Sätze schrieb, deren sich der gedankenloseste und leichtsinnigste Schüler schämen würde, Sätze, die Jedem, der die Entwickelung des Choralsatzes studirte, die Ueberzeugung beibringen, daß das Vermögen des betreffenden „Künstlers" höchstens zur Uebernahme eines Drehorglerpostens berechtigte. Nun wurde der 18jährige Bach wegen besonderer Tüchtigkeit dem Rat in Arnstadt als Organist empfohlen, von Kollegen empfohlen. Das bedeutet bei der damaligen Liebenswürdigkeit der Kunstgenossen, daß er entweder ein trauriger Schächer war, oder wirklich in Wissen und Können ausgezeichnet. Im ersteren Falle hätte er sich in Arnstadt, ziemlich auf sich selbst angewiesen, nur in der Schwachköpfigkeit entwickeln und dadurch allerdings die Fähigkeit zur Abfassung dieser Lukas-Passion er-

Digitized by Google

ringen können. Aber würden sich nicht drei Jahre später die Mühlhäuser, die jederzeit auf gute Organisten hielten, bestens für ihn bedankt haben? — Verfolgen wir diesen sträflichen Unsinn nicht weiter, sondern hören wir, was W. Rust über den noch nicht 20jährigen Seb. Bach sagt: „Nach dem Höchsten strebend, ließ er nur die besten und gediegensten Vorbilder auf sich einwirken, um an ihrer Hand zur Selbständigkeit zu gelangen."

Spitta betrachtet diese Lukas-Passion als den „ersten Versuch eines genialen Anfängers". Der 25jährige Bach war kein Anfänger. Was er in diesem Alter schon geschaffen hatte, darüber giebt sonderbarerweise Spitta selbst in der Bach-Biographie die nötige Aufklärung. Diese Lukas-Passion ist überhaupt kein „erster Versuch". Der Anfertiger derselben war keiner Entwickelung fähig. In diesem narrenhaften Notenspiel offenbart sich eine so in sich gefestigte, vollendete Geistesdürre, der selbst bei anhaltendster, liebevollster Pflege nichts Ersprießliches entsprossen wäre. Wer diese Lukas-Passion in guter Meinung schrieb, und nicht etwa als Ulk, kann unmöglich die Matthäus- und Johannes-Passion geschaffen haben, hätte er auch das Alter eines Erzvaters erreicht. Zwischen den Passionen Bach's und jener Lukas-Passion ist nicht die blasseste Aehnlichkeit vorhanden. Nur besonders Begnadete können die Einbildungskraft besitzen, Seb. Bach für den Verüber zu halten. Um Bach's Namen von der schändenden Verbindung mit dieser Lukas-Passion zu lösen, brauchte Felix Mendelssohn nicht Andere zu verleumden, indem er ihnen diesen Schund in die Schuhe schob. Der alte Heide Confucius nennt es „eine unverzeihliche, unnachsichtlich zu strafende Sünde, unter dem Mantel der Wahrheitsliebe Verleumdungen zu verbreiten, welche dem Volke schaden". Als Volk würde in unserem Falle das ganze Heer der Musikbeflissenen gelten. Ehe Mendelssohn die von ihm Genannten, abzüglich der „Jungnickel und Nickel schlechtweg",*) der Missethat beschuldigte, hätte er erst Kompositionen dieser und anderer gleichzeitiger

*) Mendelssohn meinte, diese Lukas-Passion sei nicht von Seb. Bach, vielleicht aber von „Thelemann, Mich. Bach, Locatelli oder Altnickel, oder Jungnickel oder Nickel schlechtweg." Altnickel, Schwiegersohn Seb. Bach's, war ein ausgezeichneter Musiker, desgleichen die drei vorhergenannten.

Digitized by Google

Musiker vergleichen müssen. Dabei wäre ihm klar geworden, daß dergleichen lotteriges Zeug zu schreiben, damals nicht üblich war. Telemann z. B. ist ein sehr achtbarer Musiker. Sind seine Sachen auch nicht übertrieben geistreich, so sind sie doch in der Ausführung sauberer als beispielsweise die meisten Mendelssohn'schen „Lieder ohne Worte". Wahrscheinlich hat Mendelssohn weder Telemann'schen Choralsatz, noch überhaupt Choräle aus jener oder früherer Zeit gekannt, sonst würde er sich wohl nicht so leichtfertig und lieblos geäußert haben. (Telemann erfand auch schöne Choralweisen. In Erfurt singt man eine Telemann'sche Melodie zu Scriver's „Der lieben Sonnen Licht und Pracht", die viel frischer und deshalb den Worten entsprechender ist als die, welche Bach benutzte.) Spitta jedoch kennt Musik aus jener und früherer Zeit, behauptet aber nichts destoweniger, daß diese Lukas-Passion in vieler Beziehung das beträchtlich überrage, was Bach's komponirende Zeitgenossen hervorbrachten. Seine bloße Behauptung beweist nichts. Er ist verpflichtet, solche Kompositionen anzuführen, die erbärmlicher sind. Und sollte das geschehen, so ist damit doch wahrlich nicht bewiesen, daß Seb. Bach der Verfasser dieser Lukas-Passion ist. Müssen Bach's Zeitgenossen verdächtigt werden, um Bach den Makel der Urheberschaft nur ja recht fest anzuheften? Oder liegt etwa die Absicht vor, den Abstand zwischen ihm und uns zu vermindern, den Meister der Meister uns menschlich näher zu bringen?

Nein, in solcher elenden Weise setzte man damals überhaupt nicht. Vollgültigen Beweis liefert z. B. Witt's *Psalmodia sacra*, Gotha 1715. Sämmtliche Choräle dieses Werkes sind in einfachem, aber durchaus würdigem Satz geschrieben. Auf die Einwendung: „Das war auch 5 Jahre später" würde zu entgegnen sein, daß Seb. Bach als 25jähriger Mensch jedem seiner musikalischen Zeitgenossen mindestens ebenbürtig war. Hatte er doch schon einige Jahre vorher Meisterwerke geschaffen, und zwar nicht Meisterwerke schlechthin, sondern Bach'sche Meisterwerke, was mehr bedeutet. Der Choralsatz bei Freylinghausen ist gleichfalls trefflich. Die Ausgabe von 1719 bringt u. A. die Choräle „Gott lebet noch" und „Steh' ich bei meinem Gott", die mit demselben Baß und derselben Bezifferung (der Aenderungen

Digitized by Google

sind nur sehr wenige) als Bach'sche Sätze in dem Schemelli-schen Gesangbuch (bei Becker die Nummern 37 und 69) zu finden sind. Da Schemelli angibt, Bach habe die Melodien teils ganz neu komponiert, teils im Generalbaß verbessert, so gehören diese beiden also zu der letzteren Art, und durch ihre Aufnahme hat Bach im Jahre 1736 Freylinghausen's Choralsatz gutgeheißen. (Erk führt an, „Gott lebet noch" stünde bei Freylinghausen schon 1714.)

V.

Kirnberger geriet jedesmal in helle Begeisterung, sobald er auf Bach'sche Choräle zu sprechen kam. Er sagte u. A., Bach habe darin wohl alle Komponisten der Welt übertroffen. Und Em. Bach bezeichnete die Choräle seines Vaters als die vortrefflichsten Muster, förderlicher als die steifen und pedantischen Kontrapunkte, und den Studirenden in der Setzkunst von ungemeinem Nutzen. Aber die Choräle dieser Lukas-Passion! Mit welchem Rechte dürfte ein Lehrer, angesichts dieser von Bach herrührensollenden Lukas-Passion, seinen Schülern irgend einen Fehler als solchen vorrücken? Giebt es Lehrer, die diese schrecklichen Lukas-Passions-Choräle, auf des Bachbiographen Spitta Machtwort gestützt, als Muster einfachen, aber sorgfältigen Satzes benützen würden? Hoffentlich nicht. Es wäre entsetzlich. Dadurch, daß Spitta den Ausdruck „sorgfältig" in Beziehung auf die einfältige Lukas-Passion anwandte, kommt möglicherweise das Wort noch in Verruf. Indessen, vielleicht läßt sich der Spitta-sche Gebrauch dieses Wortes doch rechtfertigen. Es kommt eben auf die Auffassung an. Man könnte sagen: Der Anfertiger dieser Lakus-Passion hat nichts übersehen; was jeder Andere vermieden hätte, das erfaßte er liebevoll und häufte es in seiner Schöpfung an — denn ein solcher Aufwand von Lüderlichkeit setzt jedenfalls eine gewisse Begabung und Fleiß voraus.

Meine Großmutter erzählte mir, als ich noch ein kleiner Junge war, daß zu ihrer Zeit der orthographische Unterricht ganz anders gewesen sei. Der Lehrer habe ein Wort möglichst falsch an die Wandtafel geschrieben, und sie hätten es dann berichtigen

Digitized by Google

müssen. Er schrieb z. B. „Pfühl", während „viel" gemeint war. In dieser allerdings höchst verkehrten, unpädagogischen Weise könnten Besitzer dieser Lukas-Passion ihr Exemplar nutzbar machen. Zwar verderben böse Beispiele gute Sitten; aber es heißt auch: Einmal ist keinmal. Die so nöthige Achtung des Schülers vor Gedrucktem wird nicht gleich gänzlich flöten gehen. Ehe man als Lehrer das Wagnis unternimmt, müßte erst die letzte Seite an den Umschlag festgeklebt, Titelblätter, Einleitung und Vorwort entfernt, sowie die Ueberschrift der ersten Seite unlesbar gemacht werden: verringert sich auch der Respekt vor bedrucktem Papier ein wenig, so darf man doch unter keinen Umständen die Ehrfurcht vor dem Meister Bach aus den Augen setzen. Noch einfacher und sicherer wäre es, wenn man die Choräle herausschnitte. Am besten freilich, das ganze Buch in den Ofen zu werfen, wodurch Unmündige vor Aergernis bewahrt würden. Was bei Matthäus im 6. Vers des 18. Kapitels steht,*) ist bitterer Ernst.

Die Lukas-Passion ist das Werk eines „genialen" Anfängers, sagt Spitta. Allbekannt ist es, daß das Genie sich vornehmlich durch Ungebundenheit nach sämmtlichen Richtungen auszeichnet und infolge dessen Neues schafft. Diese Anforderungen erfüllt der Lukas-Passions-Macher. Jeder Blick fällt auf eine geniale Spur. Die gänzliche Abwesenheit irgend welcher Rücksichtnahme auf Hergebrachtes ist bald entdeckt. Regeln über Quinten- und Oktaven-Parallelen kümmern dieses Genie nicht. Dutzendweise quillen „verbotene" Dinge selbst da hervor, wo man sich ihrer gar nicht versieht, und meistens in den sonderbarsten Gestalten. Namentlich klingt's überall schauderhaft nach Quinten. Um Aehnliches anzutreffen, muß man schon auf solche merkwürdige Erzeugnisse musikalischen Witzes verfallen, wie etwa das Spottlied auf das Interim aus dem Jahre 1548, dem indessen wohl selbst Spitta nicht sorgfältigen Satz nachrühmen dürfte: denn Sorgfältigkeit zeigt sich dort lediglich in der Anordnung der Quinten- und Oktaven-Parallelen. Aus dieser Lukas-Passion wird fol-

*) „Wer aber ärgert dieser Geringsten eines (Kindlein), dem wäre besser, daß ein Mühlstein an seinen Hals gehänget, und er ersäufet würde im Meer, da es am tiefsten ist."

Digitized by Google

gendes Beispiel genügen. Die Nummern 72 und 73 („Ich hab' mein Sach'") stimmen bis auf ein paar niedliche Abänderungen in der Stimmenführung völlig überein. Es folgen einmal die Durdreiklänge von F und G aufeinander, beide in Grundform und Terzlage. In No. 72 schreibt der wegen seiner Sorgfalt so weidlich herausgestrichene Bursche Quinten zwischen Baß und Tenor, an derselben Stelle in No. 73 als nette Abwechselung Oktaven zwischen Baß und Alt (eigentlich auch noch Quinten zwischen Baß und Tenor, aber er vertuscht sie durch einen Oktaven-Nachschlag). Wäre nicht die ganze Sache gar zu trostlos, so könnte man wohl der Vermutung Raum geben, der geehrte Verfasser habe sich trotz aller Geistesabwesenheit eines tollen Einfalles zu entledigen gesucht. Im Interesse meiner Leser, und nicht minder meiner selbst (siehe die Warnung weiter oben, S. 370) wenden wir unsere Gedanken jetzt wieder von dieser „Musik" ab.

Quinten- und Oktaven-Parallelen, auch beide zugleich, von Zeile zu Zeile, sind bei den Meistern des Choralsatzes aus der Zeit vor Bach nicht ungewöhnlich, bei Haßler und Crüger sogar häufig. Darin scheint man nichts Uebles gefunden zu haben. Auch Bach schreibt sie noch. In Beziehung auf Quinten-Parallelen vgl. Erk, No. 116, 188, 296; Becker, No 56. (Daß in letzterer No. auch Oktaven beabsichtigt waren, ist sehr wahrscheinlich. R. Franz bringt in seiner Ausarbeitung dieses Chorals Beides an.)

In Beziehung auf Oktaven-Parallelen vgl. Erk, No. 157, 219, 222, 233. (In No. 222 ist die erste Note der Altstimme der letzten Zeile vielleicht eine Terze höher zu legen, wodurch diese Oktaven verschwänden.)

In Beziehung auf Quinten- und Oktaven-Parallelen zugleich vgl. Erk, No. 235.

Die betreffenden Parallelen sind in den Nummern 233, 235 und 296 durch Instrumental-Zwischenspiele getrennt. In den Nummern 157, 188, 219 und 222, nur aus Em. Bach's und Birnstiel's Sammlungen bekannt, sind ursprünglich vorhandene Zwischenspiele nicht ausgeschlossen. Bei No. 157 ist es mit Sicherheit anzunehmen: das beweisen die seltsamen Taktverschie-

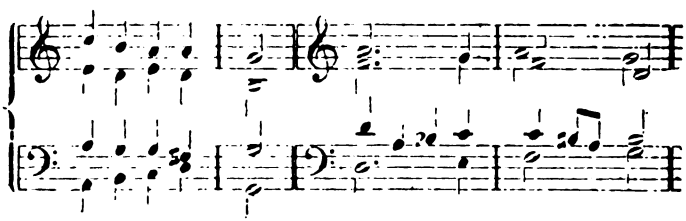
Digitized by Google

bungen und Pausen in der alten und der Breitkopf & Härtel'schen Ausgabe.

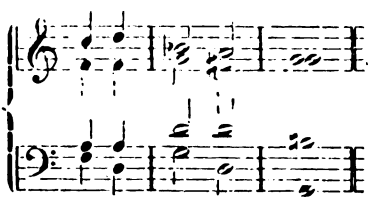
Quinten- und Oktaven-Parallelen im Verlaufe einer Zeile sind sehr selten. Alle mir gegenwärtigen Beispiele führe ich in Folgendem an.

Quinten-Parallelen

Lejeune. 1540—1600 *Erythraus. 1608.*

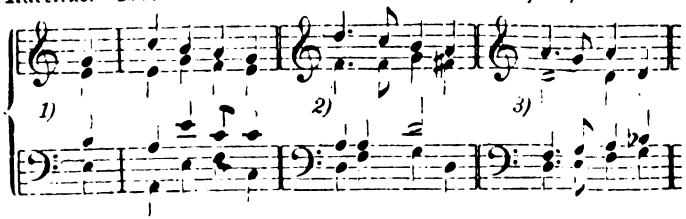


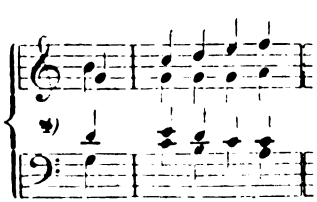
Hassler. 1608. No. 63



Oktaven-Parallelen.

Rasclius. 1599 *Hassler. 1608 No 22, 28, 65.*





Digitized by Google

1. vielleicht ist a im Tenor Druckfehler für c, oder a im Baß eine Oktave zu tief.
2. höchst wahrscheinlich ist das zweite f im Alt Druckfehler für a.
3. vielleicht ist a im Tenor Druckfehler für f. Zur Vergleichung diene eine entsprechende Stelle in „Lasset uns den Herren preisen" von R. Franz.
4. diese „verbotenen", zwar auf dem Klavier verwischten, im Gesang, im Orchester und auf der Orgel (Oberstimme auf stärkerem Manual) aber sehr deutlich heraustretenden Oktaven-Parallelen sind das passendste Gegenstück zu den unverbotenen, durch Stimmenkreuzung verblümten, auf dem Klavier aber offen in's Ohr fallenden Oktaven-Parallelen.

Bach'sche Quinten-Parallelen.

Erk, No. 244, oder Breitkopf & Härtel, No. 169. Hier liegt ein alter Druckfehler vor: die erste Melodienote der letzten Zeile muß a heißen statt h.

In den Nummern 5, 39, 246, 307 und 308 bei Erk treten Quinten-Parallelen ein durch Vorausnahme der melodischen Schlußnote. Diese vorausgenommene Note ist in No. 246 einfacher Trillerschlag, also in Wirklichkeit 1/16, und nur scheinbar 1/8. Die sechs Quinten-Parallelen der Nummern 5, 39 und 307 waren von Em. Bach in der Ausgabe von 1784 und 85 willkürlich abgeändert worden: in vier Fällen durch Verkleinerung der Vorausnahme; in einem Falle durch Beibehaltung der vorhergehenden Note und Weglassung der Vorausnahme; und in dem zuletzt genannten Choral (aus der Matthäus-Passion) durch Weglassung der im Tenor nachschlagenden Dominant-Septime, welche mit der Vorausnahme im Discant die zweite Quinte bildet. (Wer kann wissen, weshalb Em. Bach seinem Vater die Quinten korrigirte? Wer kann wissen, weshalb Carl Riedel im 10. Takte der „Sieben Worte" dem Meister Heinrich Schütz eine „Quinte", und im 22. Takte einen Vorhalt korrigirte?)

Quinten-Parallelen, durch Nachschläge herbeigeführt, findet man in den Nummern 31 (Nachschlag im Tenor) und 125 (Nachschlag im Discant) der Erk'schen Ausgabe. Sehr bemerkenswert

Digitized by Google

ist es, daß C. M. v. Weber in seiner Gegenüberstellung Bach'scher und Vogel'scher Choräle die „Quinten" der ersteren No. weder sah noch hörte, während er sich doch über die Stimmenkreuzungsquinten des Chorals „Ich dank' dir, lieber Herre" (Breitkopf & Härtel, No. 2) so rügend ausließ. Dieselbe Stelle, die Weber so mißbehagte, führte Kirnberger als „erlaubten Fall" an. R. Franz schreibt in seiner Ausarbeitung des Bach'schen Satzes „Erwürgtes Lamm", 6. Takt, eine Quinten-Parallele, die nach Bach's Bezifferung auch kaum zu umgehen ist; aber — um Niemand zu kränken, setzt er die tiefe Note der ersten Quinte in Klammern.

Bach'sche Oktaven-Parallelen.

Erk, No. 218, Schluß der ersten Zeile, Baß und Tenor — man übersehe die Instrumentalbegleitung nicht. Der ganze Satz ist von großer Kraft, der sich die sanften Worte des 2. Verses nicht recht anschmiegen, wodurch man veranlaßt werden kann, den Choral, trotz seines Bach'schen Gepräges, für unecht zu halten. Erk hält ihn für echt, obwohl er ihm nur in der neueren Abschrift einer Kantate „Herr Gott, dich loben Alle wir" vorlag — in einer älteren Abschrift fehle dieser Choral. Da Erk zwei Kantaten dieses Namens annimmt (vgl. No. 220), und unter den 180 Bach'schen Kantaten bei Breitkopf & Härtel nur eine solche angezeigt ist, so würde eine Vergleichung mehr Licht auf diese Frage werfen. (Hans Bischoff ließ sich durch Spitta's Gutachten leider verleiten, in seine meisterliche Ausgabe der Klavierwerke Bach's eine Bach-Fuge aufzunehmen, die er schon nach nur oberflächlicher Durchsicht als unbachisch hätte erkennen müssen. Diese Fuge, durchweg aus Phrasen zusammengesetzt, die bereits zu Bach's Zeiten abgebraucht waren, enthält im 12. Takt „Oktaven" zwischen Sopran und Tenor, und im 62. und 66. Takt „Quinten" zwischen Sopran und Tenor. Die Oktaven-Parallele, ein Zeugnis der Armut oder des Leichtsinns, kann nicht von Bach geschrieben worden sein. Vor „Quinten" hätte sich Bach in einem bedeutenden Werke wohl nicht gescheut. Indessen, kennt Jemand eine Bach'sche Fuge mit Quinten, oder gar mit Oktaven-Parallelen? Da solche nun aber in einer so anspruchslosen Sache

Digitized by Google

auftreten, so ist schon aus diesem Grunde die betreffende Fuge nicht von Bach.)

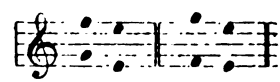
"In dulci jubilo", Breitkopf & Härtel, No. 143, läßt am Schluß der dritten Zeile Oktaven-Parallelen zwischen Baß und Alt sehen. Em. Bach sagt 1784 in der Vorrede zu seines Vaters Choralgesängen: „Den Schwachsichtigen zu gefallen, welchen einige Sätze unrichtig scheinen möchten, hat man da, wo es nöthig ist, die Fortschreitung der Stimmen durch einfache und doppelte schräge Striche deutlich angezeigt." Bei diesem Choral (auch anderswo, z. B. in No. 35, erster Takt, letztes Viertel: Breitkopf & Härtel, No. 33) vergaß er aber der Striche — sie sind auch in der 4. Auflage nicht angebracht. (Becker und Dörffel dachten wohl gar, es müsse so sein. Schwerlich hat es je ein Choralbuch gegeben, welches einer gründlicheren Umarbeitung bedurfte, als die Breitkopf & Härtel'sche Ausgabe der Bach'schen Choräle.) In den Mittelstimmen des Schlußakkordes der dritten Zeile gehört die tiefere Note dem Alt, die höhere dem Tenor. Dasselbe gilt wohl auch am Ende der fünften Zeile. — Nebenbei: Die offenen Oktaven in der ersten Zeile der No. 85 bei Erk und die verdeckten Oktaven in der zweiten Zeile des Chorals aus der Matthäus-Passion: „Was ist die Ursach'" zählt man nicht zu den „verbotenen" Parallelen, weil sie in einem und demselben Akkord stattfinden; hier bleibt in beiden Fällen sogar die Form des Akkordes die gleiche.

VI.

Erich Prieger führt in seiner ausgezeichneten Schrift „Echt oder unecht" auch „verdeckte Quinten" gegen die Autorschaft Bach's an. Brächte er nichts Entscheidenderes vor — damit wäre nichts bewiesen.— Denn gerade diese ihm so unangenehmen verdeckten Quinten erscheinen in Bach's Chorälen und denen seiner Vorgänger so häufig, daß man bequem ein Gebot (Begehungsregel) daraus ableiten könnte, und daß es zum Verwunwundern ist, wie ein Verbot (Unterlassungsregel) sich bilden konnte. Von verdeckten Quinten zu reden, sollte man füglich Denen überlassen, die im Formel- und Regelkram aufgehen, die in

Digitized by Google

der Beachtung ihrer Verbote das einzige Mittel zum Anfertigen richtiger Musik erblicken, und die wenig mehr zu sagen wüßten, wenn man ihnen die Quinten abzöge. Diesen Leuten, die sich die Theorie aus den Fingern saugen, wäre etwa zu entgegnen, daß Albrechtsberger in jedem seiner „Muster für den reinsten Satz" (einem Miserere, einem Amplius, einem Lauda Sion) verdeckte Quinten anbrachte. Zwar lenkte er die Aufmerksamkeit nicht besonders darauf hin, aber jedenfalls sind sie da. Was möchten wohl diese Leute sagen, falls man ihnen die „Regel" entgegenhielt: Zur Herstellung reinen Satzes sind verdeckte Quinten unbedingtes Erfordernis.

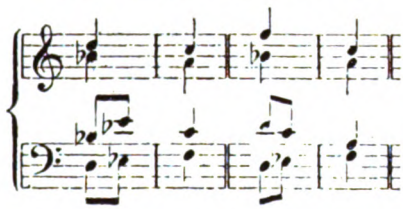
Hinter „verdeckten Oktaven" steckt ebenfalls meistens nichts. Nur solche sind verdächtig, welche durch eine linkische Septimenauflösung entstehen, wenn nämlich der ursprünglich obere Ton der Septime eine Sekunde abwärts steigt und der ursprünglich untere Ton eine Terz abwärts:  Und dieses ist gerade diejenige Sorte, welche das besondere Wohlgefallen des Mannes mit dem krystallklaren Klangschlüssel erregt.*) (Siehe Musikal. Wochenbl. 1890, S. 498 und 525.) Zu der Lukas-Passion als Vorbild (Em. Bach sagt von seinem Vater: „Man ist von ihm gewohnt gewesen, nichts als Meisterstücke zu sehen") fehlte gerade noch diese Verdeckte-Oktaven-Belehrung für den strengen Satz. Der betreffende Belehrer sah sich gezwungen, selbst ein Beispiel zu leisten, denn „die Literatur ließ ihn ziemlich im Stich". Ja, es ist eine eigene Sache um die Literaturkenntnis. Mancher sieht das Auftischen seiner Hirngespinste für wichtiger an als eingehendes Literaturstudium. Seitenlang Beispiele aneinanderreihen, um nachzuweisen, daß weiß nicht schwarz ist, ist eitel Spiegelfechterei. Denn erstens paßt jedes Stück zu diesem Zweck, das Gelehrttun ist demnach nur für die Unerwachsenen berechnet und für Erwachsene beleidigend; und zweitens überläßt man die Beweisführung, daß weiß schwarz ist denjenigen, die mit solchem Widersinn prunken, z. B. Herrn Prof.

*) Riemann.

Digitized by Google

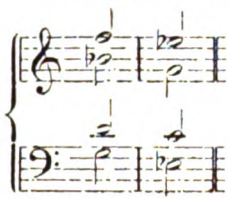
Jadaſſohn. Alſo — die Literatur ließ ihn ziemlich im Stich. Hier ſind gleich zwei Beiſpiele, von jeder Art eins: „mit Hinbewegung nach der Quinte“ und „mit Hinbewegung nach der Terz.“

Lukas-Passion No. 29 u. 33.



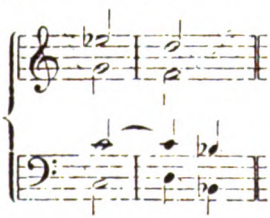
(Ich erachte es als Pflicht, nach Kräften Gutes zu thun; deshalb begehre ich für diese Aufmerksamkeit keinen Dank.)

Nun das Beispiel des im Stich Gelassenen:



Nach der Meinung seines Erzeugers ist dieses Muster zwar in G moll schlecht, aber in B dur gut. Wie es in Es dur zu bezeichnen wäre, darüber hat er die Mitwelt einstweilen leider im Dunkeln gelassen.

Hasslér hat einmal etwas annähernd Aehnliches geschrieben, in No. 50 seiner Kirchengesänge von 1608:



Hier könnte jedoch ein Flüchtigkeitsfehler vorliegen; Hassler war krank, als er schrieb, und konnte auch den Druck nicht beaufsichtigen.

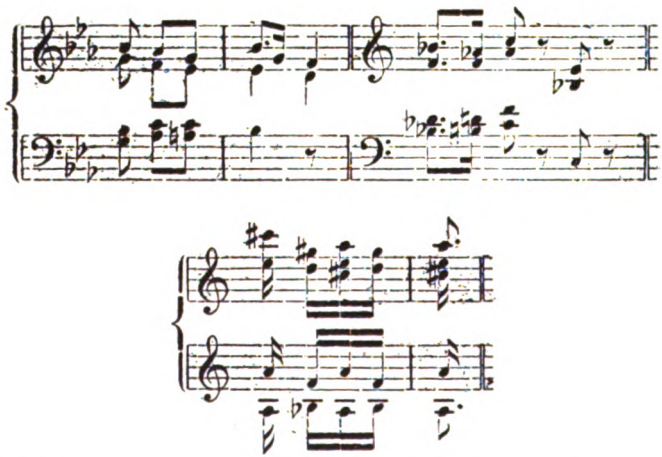
Absteigende verdeckte Oktaven stehen ferner im Adagio des A-moll-Konzertes von Grieg (allerdings kein „strenger“ Satz) je ein Beiſpiel in Dur und Moll: im Dominant-Septimenakkord, mit der Quinte im Baß, ſchlägt der Oktave in der Oberſtimme die Sexte nach; beide, dieſe Sexte und die Quinte, gehen nach der Tonika. Wem es gefällt, der mag es gut heißen; mir erſcheint die Stimmführung in dem Haßler'ſchen Beiſpiel ſowohl, als auch in dem Grieg'ſchen, unbehülflich und nicht nachahmens-

Digitized by Google

wert. Die verdeckten Oktaven zwiſchen Oberſtimme und Baß in Mahler's Klavier-Auszug der D-moll-Sinfonie von Bruckner, 1. Satz, Takt 44 und 45, entſtanden durch einen Stichfehler: der Baß des 44. Taktes.

iſt abzuändern in:

Die entſprechenden verdeckten Oktaven im Aufſteigen, in klaſſiſchem Choralſatz wohl nicht anzutreffen, und auch ſonſt von äußerſter Seltenheit, kommen vor bei Mozart, B-dur-Sonate, Ant. cant.; Weber, Op. 79; Cherubini, F-dur-Quartett, Adagio. Dieſe Beiſpiele ſind ausgewählt in Beziehung auf Verſchiedenartigkeit der Septimenakkorde:

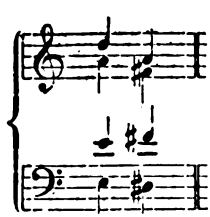


(Da bereits von Herrn Hugo Riemann die Rede war, möchte ich noch eine Tat berichten, die nur er begehen konnte. Liszt ſagt in der Vorrede ſeiner *Harmonies poëtiques et religieuses* (bei Kiſtner): „Ein Bruchſtück dieſer Sammlung war vor einigen Jahren durch ein Verſehen übereilt veröffentlicht worden. Der Verfaſſer verwirft heute vollſtändig jene in vieler Hinſicht verſtümmelte und fehlerhafte Ausgabe, indem er an den Anfang der 4. Harmonie *"Pensée des Morts"* dasſelbe Bruchſtück ſetzt mit den Aenderungen, welche es erforderte." Das hinderte

Digitized by Google

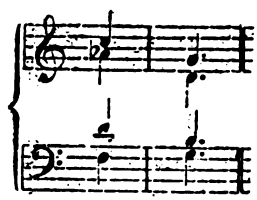
selbstverständlich Herrn Hugo Riemann nicht, seine Hand, die Alles begreift, auch an Liszt zu legen. Im vorigen Jahre gab er dieses Stück, phrasenhaft bearbeitet, durch Anknüpfung des Anfangs an das Ende auch vermehrt, mit Bewilligung des Originalverlegers Hofmeister, bei Steingräber auf's Neue heraus. Liszt ist todt — französische Vorreden liest man gewiß noch seltener als deutsche — und wer wollte einem Verleger das Recht bestreiten, mit seinem „Eigenthum" beliebig zu schalten? — Was darf dieser Herr Riemann noch Alles wagen, ehe ihm das Handwerk gelegt, und sein Gebahren allgemein als „kunstgefährlich und die musikalische Wissenschaft zum Gespött machend" gebrandmarkt wird? Geht es noch eine Weile so weiter, dann wird es zur Unmöglichkeit, sich über ihn anders als in unparlamentarischen Ausdrücken zu äußern.)

Steigen wir nun wieder in die Lukas-Passion hinein, um nach weiteren Geniestreichen zu schürfen. Da, in No. 48, sofort ein glücklicher Fund — oder ist es eine Schlacke?

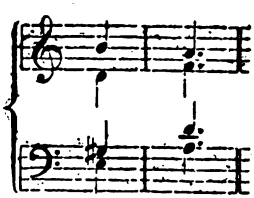


In meiner Sammlung von seltsamen Querständen innerhalb einer Choralzeile befinden sich u. A. 11 von Haßler und je einer von M. Prätorius, Bulpius und von Seb. und Em. Bach. Einige der Haßler'schen Querstände verträgt das moderne dissonanzengewohnte Ohr erst nach vielen Versuchen. Ob es aber ein so stumpfes Gehör giebt, dem nach öfterem Vortrag jene Scheußlichkeit erträglicher wird? Ich bin nie ein Verehrer von Verboten gewesen, aber zuweilen überkommt Einen doch der Gedanke, als ob gelegentlich da und dort ein Verbot sehr am Platze sei — natürlich meine ich kein Querstandsverbot, wenigstens kein musikalisches. In der ersten Zeile des Chorals „Ich hab' mein Sach" stoßen wir auf eine Stelle, die ebenfalls nicht nur neu war, sondern jetzt noch neu ist. So betätigt sich das wahre Genie.

Digitized by Google



Verteidigen ließe sich das schon — sogar auf Grund eines alten Gesetzes — es müßte nur an einem passenderen Orte stehen. Das Unpassende liegt in der verdorbenen Melodie und der Gemeinheit der ganzen Umgebung. Kehrt man diese Verbindung symmetrisch um, so entsteht:



Durch Vertauschung der Mittelstimmen im zweiten Akkord (d als Alt, f als Tenor) würde das Ungelenke der Stimmführung verschwinden. Diese Akkordfolge könnte aber, wie sie hier geschrieben ist, wohl schon irgendwo vorhanden sein, wenn auch schwerlich im Choralsatz. Fände sich beim Lukas-Passions-Schreiber auch nur das geringste Anzeichen von Ueberlegung vor, so wäre damit die Möglichkeit gegeben, daß er sich vielleicht gesagt hätte: „Da es üblich ist, in der Begleitung der Rezitative die Dominant-Septime im Baß fast regelmäßig eine Quarte abwärts in die Tonika springen zu lassen, so soll jetzt einmal die Wechseldominant-Septime im Cantus eine Quarte abwärts in die Dominante springen." Es wäre immerhin eine Erklärung. Aber das ist's ja eben, von Nachdenken nicht die leiseste Spur. Er schrieb, wie nach gewöhnlicher Anschauung Genies zu thun pflegen, bei völliger Bewußtlosigkeit, also ohne jegliches Verdienst. Und so bleibt nur die Mutmaßung übrig, daß in seiner Vorlage hier ein Druckfehler stand (g statt des richtigen b oder h). Nun setzte er nach der gegebenen Bezifferung aus, und der unbeabsichtigte Geistesblitz war fertig.

Indessen kommt etwas Aehnliches in einem Bach'schen Choral vor, No. 29 bei Erk. Die im Discant liegende Septime eines kleinen Moll-Septimenakkordes springt eine Quinte aufwärts in die Quinte eines Durdreiklanges. Aber der Baß des ersten Akkordes ist nur ein Nachschlag, die Sachlage also doch eine ganz andere. Man vgl. noch No. 93 bei Erk, 2. Takt, Tenor, und No. 267 bei Erk, 3. Takt, Tenor. Wie Meister Franz Sep-

Digitized by Google

timen springen läßt, ist z. B. in No. 2, 17, 19 und 20 seiner geistlichen Lieder von Bach zu erkunden.

Daß der unbekümmerte Lukas-Passions Schreiber in Rezitativen übermäßige Sekunden und Quarten anbringt, kommt hier nicht in Betracht. Diese Intervalle sind an solchen Orten etwas Gewöhnliches. Aber zu den „genialen" Taten, obwohl von ganz kleinem Kaliber, gehört eine übermäßige Sekunde, b cis, die er in dem Choral „Ach Herr, mich armen Sünder" dem Tenor zumutet. Ein musikalischer Mensch wird natürlich in D-moll dieses „unsagbare" Intervall sicherer treffen als die große Sekunde h cis oder b c. Schreiber dieses Aufsatzes fand in keinem Choralsatz aus der Zeit vor Bach eine übermäßige Sekund-Fortschreitung, und bei Bach selbst nur zwei: Erk, No. 101 und 157. Ob in No. 101 diese übermäßige Sekunde genügend beglaubigt ist? Die Ausgabe von 1784 weist sie nicht auf.

Nein, sprechen wir nicht länger von „Genialität" in der Lukas-Passion. Schon das winzigste Fünkchen von Genie hätte den Komponisten abgehalten, „Verbrechern" mit dem Fagott zuzusetzen (No. 39). Man sehe sich einmal diese lächerliche Stelle an, wo der Fagottist*) beharrlich wie nicht recht gescheut hin und her bläst, um Verbrecher zu „schrecken". Würde nicht dasselbe kleine Geniefünkchen den Fagottisten sammt seinen Tonleiter- und sonstigen Uebungen etwa nach No. 69 verwiesen haben, wo der Vorhang reißt und die Erde bebt, ehe das „welt"- und zwerchfell- „erschütternde" Triolengestammel hereinbricht? — Wie Bach den Vorhang im Tempel zerreißt und die Erde erbeben läßt, das ist in der Matthäus- und in der Johannes-Passion zu hören. (Vgl. auch Heinrich Schütz.) — Wer in der Lukas-Passion „Keime und Knospen" findet, mag sie ruhig seinem Herbarium einverleiben. Aber von diesen „Keimen und Knospen" öffentlich auszusprechen, sie hätten sich irgendwie in Bach's Passionen entfaltet, ist eine Lästerung, eine nie wieder auszugleichende Besudelung des Bach'schen Andenkens.

*) Eine Art musikalischer Vogelscheuche.

Digitized by Google

VII.

Vor ungefähr 23 Jahren genoß ich als junger Bürgerschullehrer die Ehre, während eines Sommernachmittags mit dem Gymnasialprofessor Spitta in und bei Mühlhausen i. Th. spazieren gehen zu dürfen. Zu jener Zeit verfügte ich leider über eine wahrhaft grasgrüne Unwissenheit: von Brahms war mir nicht einmal der Name bekannt. Der wurde mir allerdings nun reichlich zu Teil. Auch belehrte der angehende Bachforscher den harmlosen Schulmeister, bei Wagner könne man keinen reinen Satz finden; denn „Quinten" zu schreiben, und die Leute damit zu ärgern, mache Wagner'n ein höllisches Vergnügen. Meinen schüchternen Einwurf, daß ich mich erinnere, auch bei Beethoven „Quinten" gesehen zu haben, wies Herr Spitta in herber Kürze zurück: Das sei nicht so. Wie es nun zu gehen pflegt — ich konnte mich keiner bestimmten Stelle entsinnen, wo Beethoven sich solcher Unreinheit schuldig gemacht hatte, und war schändlich blamirt. Das ist mir eine Mahnung gewesen. Seit dieser schmählichen Niederlage bin ich vorsichtiger geworden: es wird mir jetzt nicht leicht beikommen, Behauptungen aufzustellen, ohne genügende Stützen zum sofortigen Gebrauch bei der Hand zu haben. Auch Herr Spitta hat sich immer weiter entwickelt: seines furchtbaren Abscheu's vor Quinten-Parallelen ist er so vollständig Meister geworden, daß ihm die fragunwürdigsten „Quinten" nicht nur keinen Kummer mehr bereiten, sondern ihm als sorgfältiger Satz erscheinen und Bach'schen Tiefsinn begründen helfen.

Gelegentlich können Einem wohl im Eifer unbedachte Behauptungen entschlüpfen; aber es geht nicht an, solche bei genauerem Prüfen sich falsch erweisende Sätze als Forschungsergebnisse Büchern anzuvertrauen. Es giebt schon viel zu viel Bücher und Zeitungsartikel mit allen erdenklichen Fälschlichkeiten. Man sollte achtsamer und langsamer zu Werke gehen. Hat da z. B. einer der allerneuesten Harmonielehrer, der an der Schnittfläche der geometrisch halbirten Tonleiter den Proslambanomenos der Altgriechen auffand, und den in der ersten Hälfte des 4. Jahrh. v. Chr. geborenen Aristoxenos teils 100 Jahre v. Ch., teils

Digitized by Google

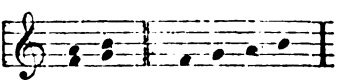
„ungefähr 150 Jahre v. Chr." leben läßt, u. A. gesagt: „Mehr als das doppelte Erhöhungszeichen kennt unsere ganze musikalische Literatur nicht." (Diesen Ausspruch muß man zweimal lesen, weil er das erste Mal so klingt, als ob unsere ganze musikalische Literatur weiter nichts kenne als das doppelte Erhöhungszeichen — und das meint der Verfasser nicht.) Dann bittet er inbrünstig, „Gott möge uns gnädigst vor dem dreifachen Erhöhungszeichen bewahren." Herrn Kaspar Jacob Bischoff's Bitte kommt zu spät. (Er kennt eben „unsere ganze musikalische Literatur" nicht. Schreiber dieses Aufsatzes kennt sie auch nicht. Wem wäre das auch möglich! Diese Kenntnisse sich zu erwerben, würde vielleicht (?) nur der Eine im Stande sein, dessen Schnelldenke- und Schnellschreibekunst noch immer dichterischer Verherrlichung harrt*) — die Feder, mit der man in ungebundener Rede sich ergeht, reicht zu seinem Ruhme nicht aus.) Das dreifache Kreuz — es ist schon vorhanden. Siehe Nicodé, G-dur-Sonate für Klavier und Violoncello, Op. 25, 1. Satz. Wer sich die betreffende Stelle in Ais-dur nach A-dur und As-dur transponirt, wird finden, daß Nicodé durchaus folgerichtig verfuhr, als er den Vorhalt der übermäßigen Secunde vor der Dominantenterz in Ais-dur als fis is is schrieb. (Nicodé gebraucht ×× statt ×♯. Das liest sich besser, und man kann es nicht falsch nennen: ist doch auch das einfache Kreuz (♯) eigentlich ein doppeltes, und das doppelte (×) ein einfaches.) Kurz vorher schrieb Nicodé allerdings gis statt fis is is, obgleich es sich um dasselbe Vorhaltsverhältnis handelt; aber er übernahm dieses gis aus dem Gismoll-Dreiklang. Da Nicodé jene Stelle in Ais-dur auslaufen ließ statt in B-dur, so müssen wir uns eben mit dem dreifachen Kreuze abfinden. Wäre die Musik zu Bach's Zeiten so chromatisch gewesen wie heutzutage, so würde das dreifache Kreuz wohl schon in dem „Wohltemperirten Klavier" erblüht sein. Im 8. und 36. Takte des 2. Cis-dur-Präludiums, und im 31. und 61. Takte der 2. Fis-dur-Fuge könnte fis is is stehen statt fis is, desgleichen im 29. Takte dieser Fuge cis is is statt cis is. Es ist nicht zu bezweifeln, daß Henselt an diesen Stellen auf das dreifache Kreuz verfallen wäre, hätte er eine Ausgabe des Wohl-

*) Seine Eminenz, Herr Dr. Riemann, ist hier gemeint.

Digitized by Google

temperirten Klavier's besorgt. Man denke nur an den durch Henselt chromatisirten und auch anderweitig bearbeiteten Weber.

Weber! Zu den unbedachten, ja unverantwortlichen Aeußerungen hat auch C. M. v. Weber Verschiedenes beigetragen. Seine große Jugend, und die Verehrung, die er seinem Lehrer Vogler zollte, entschuldigen einigermaßen den Hochmut, mit dem er Seb. Bach schulmeisterte. Weber hält sich in einer „Zergliederung" von 12 Chorälen unter Anderem über Bach's „Choralwidrige" Terzschlüsse auf. Aber: Haßler und Vulpius haben in dem Choral „An Wasserflüssen" dieselben Terzschlüsse wie Bach; Eccard, Haßler und Witt in der *Psalmodia sacra* ebenso in Beziehung auf „Nun lob' mein Seel"; bei Witt weisen auch die Choräle „Christus, der ist mein Leben" und „Jesu, nun sei gepreiset" die gleichen Terzschlüsse auf wie die entsprechenden Bach'schen Sätze. Terzschlüsse choralwidrig! Vogler hat dieses Gesetz erfunden, und er handelte auch danach. Sonst ist mir kein Meister des Choralsatzes bekannt, der Terzschlüsse vermieden hätte — von Scandelli's „Lobet den Herren", 1568, an, bis herauf zu Wagner im „Tannhäuser" und den „Meistersingern", und Bruckner in seinen Vokalwerken. Jene 12 Choräle boten Weber auch Veranlassung zu anderen choralwidrigen Ausstellungen, die sich aber sammt und sonders nur auf Vogler's Gutdünken gründeten. Wer sich selbst oder einem vorgeschrittenen Schüler eine sehr angenehme und sehr bildende Aufgabe stellen will, findet eine solche in der Widerlegung der Weber'schen Ansprüche durch Beispiele aus der Praxis der Meister vor Bach und zur Zeit Bach's.

Bei dieser Beschäftigung erraft man noch eine Menge anderer nützlicher Kenntnisse. So zeigt sich bald die Hinfälligkeit des Tritonusverbotes.  Siehe z. B. Haßler, Kirchengesänge, No. 7, 28, 34, 35, 45 und 52 (in No. 28, 3. Zeile, ist vielleicht b statt h zu lesen), und Staden's Lesart der No. 13; Crüger: „Heut' sein die

Digitized by Google

lieben Engelein"; Bach, Choralgesänge, Erk, No. 27, 28, 67, 194, 195, 285, Breitkopf & Härtel, No. 205.

Man hat vielleicht bemerkt, daß Uebergelehrte die Vorhalte im Baß selbst jetzt noch „verbieten", und trifft nun in Chorälen schon 100 Jahre vor Bach Baßvorhalte an. Siehe Haßler, Kirchengesänge, No. 11, 22, 34, 56; M. Prätorius: „Komm, heiliger Geist, Herre Gott" — Vorhalt der Quarte vor der Terz des Dur-, Moll- und verminderten Dreiklangs, meistens sogar bei gleichzeitigem Vorkommen der Terz in einer Oberstimme.

Wem in der Menuett aus Beethoven's Op. 31, No. 3, der Des-dur-Klang im Es-dur aufgefallen ist, oder der F-dur-Dreiklang im G-dur des „Einzug's der Sänger" aus dem Tannhäuser, der verweilt wohl auch bei der ersten Zeile der No. 9 der Haßler'schen Kirchengesänge und der letzten Zeile des Chorals „Jesu Leiden" von Vulpius. In den beiden ersten Fällen wird er unter der kleinen Septime die übermäßige Sexte herausgefühlt haben, in den entsprechenden beiden Choralzeilen hat er aber wirklich eine kleine Septime in Dur vor sich. Diese Betrachtung läßt sich noch viel weiter ausdehnen.

Je mehr man sich in eine derartige Arbeit vertieft, je interessanter wird sie. So könnte es z. B. geschehen, daß die alten Meister Gesius, M. Prätorius und Erythräus, die man Haßler unterordnet, in der Wertschätzung bedeutend stiegen. Vielleicht fände man gar, daß die Regeln für den strengen Satz ganz mürbe sind und bei scharfem Zufassen zerbröckeln; daß Jeder jederzeit so schrieb, wie er es vermochte und für passend erachtete. Sacht, aber sicher, wird der Glaube an der Güte der gebräuchlichen „Harmonielehren" schwinden — sie werden im Werte fallen wie das Papiergeld zur Zeit der großen französischen Revolution.

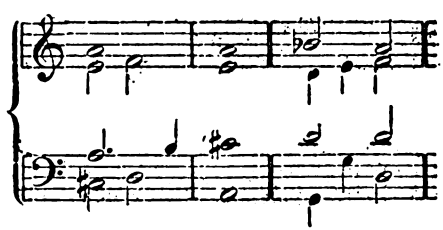
Man wird den zufälligen Quartsextakkord beim authentischen Schluß bis in's 16. Jahrhundert zurück verfolgen; Nonenakkorde und die der Dominantenterz nachschlagende Sekunde schon bei Michael Prätorius und Hermann Schein antreffen, bei Haßler im 5-stimmigen Satz sogar einen Nonenakkord in der dritten Umkehrung, schon bei Waltner 1524! (Waltner

Digitized by Google

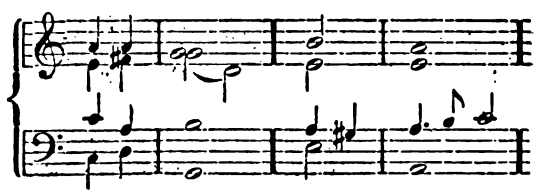
(und Eccard) habe ich erst nach Vollendung dieser Arbeit studirt.) Massenhaft wird sich der Sextenvorhalt vor der Quinte des Dur- oder Molldreiklangs zeigen, „vorbereitet" und „unvorbereitet", selbst bei gleichzeitigem Vorhandensein der Quinte, und in allen Stimmen, den Baß ausgenommen.

Wer phrygische Schlüsse mit dem Molldreiklang bisher etwa nur bei Bach, Berlioz oder bei Nicodé (Op. 22, No. 5; Op. 25, 1. Satz, Takt 120—133) beobachtete, dem werden sie in den alten Choralsätzen öfters begegnen. Z. B. bei Calvisius, M. Prätorius und Vulpius, in Haßler's Kirchengesängen, No. 3, 5, 7 und 39 — darunter befinden sich nur einzelne Fälle, welche die Annahme eines Dur-Dreiklanges zulassen.

Schon bei M. Prätorius, 1607 und 1609, wird man diejenigen Halbschlüsse bemerken, die Rameau's *accord de sixte ajoutée* veranlaßten:



Derselbe Meister hat auch zwei authentische Schlüsse erfunden mit vollstimmigem Schlußakkord und ohne springenden Leitton, obwohl der Dominantenakkord in der Quintlage und der tonische Dreiklang in der Oktavlage erscheinen:

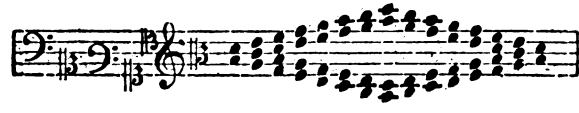


Beide sind wenig nachgeahmt worden. Den ersten trifft man bei R. Franz wieder an („Herr, so du wirst" und „Erwürgtes Lamm"), den zweiten habe ich nie wieder gefunden — ohne die

Digitized by Google

durchgehende Secunde brauchen ihn Schein (1627) und Crüger (1657).

Wie weit zuweilen der Blick schweifen kann, selbst von unscheinbaren Stellen aus, wenn man diese nicht achtlos streift, sondern genau besieht, und dann nach verwandten Erscheinungen Umschau hält, möchte ich noch an einem Beispiele zeigen, doch ebenfalls nur in groben Umrissen. In der letzten Zeile des Chorals, „Lasset uns den Herren preisen" führt R. Franz die Stimmen in Terzen und Sexten gegeneinander. Terzen und Sexten in Gegenbewegung, im Gesang sehr selten, in der Klaviermusik nicht häufig, tauchen hauptsächlich im Streichquartett und in der Symphonie auf. Der Form nach sind vier Hauptarten zu unterscheiden: Terzen oben und unten, Sexten oben und unten, Terzen oben und Sexten unten, Sexten oben und unten, Terzen oben und Sexten unten, Sexten oben und Terzen unten. Man findet auch die Terzen und Sexten um eine oder mehr als eine Oktave auseinandergelegt. Dem Zusammenklang nach sind sieben Arten möglich, je nach der Ausgangsterz der Dur-Tonleiter. (Die Moll-Tonleiter ist in dem unten angegebenen Umfange meines Wissens nur einmal berührt worden: in Op. 59, No. 1, von Beethoven; und von Dur-Beispielen mit chromatischen Zwischentönen wollen wir hier absehen — im 1. Satz des Es-dur-Quartettes von Cherubini steht eins.)



Es fällt sofort auf, daß es sich außer der Terz nur um einen Dreiklang, einen Septimenakkord und einen quintenlosen Nonenakkord handelt; d. h. beim einzeln genommenen Zusammenklang — zugrunde liegt wohl immer der tonische Dreiklang oder der Dominantenakkord, und was darüber ist, das ist Durchgang. Alles wurde bereits gebraucht. Um Liebhabern solcher bildenden Unternehmungen die Arbeit nicht zu leicht zu machen, d. i. den geistigen Genuß nicht zu verkümmern, gebe ich in Folgendem nur an, wo man derartige Gänge vorfindet.

Digitized by Google

Seb. Bach: Goldberg'sche Variationen, No. 23.

Beethoven: V. Sinfonie, Andante — VII. Sinfonie. *Allo con brio* — Op. 59, No. 1 und 3 — Op. 70, No. 2, *Allegretto ma non troppo* — Op. 90, 2. Satz — Op. 97, 1. Satz — D-dur-Messe, Takt 34—31 vor dem *Sanctus*, und im *Dona nobis* — Op. 130, 1. Satz — Op. 132, 1. Satz.

Cherubini: E-dur-Quartett, 1. Satz — Es-dur-Quartett, (Finale).

Schumann: Faust-Szenen, S. 179 bei Peters.

d'Albert: A-moll-Quartett, 4. Satz.

VIII.

Unser Wissen ist mit Irrtümern gespickt. Zur vollen Klarheit gelangen wir vorläufig noch nicht, dazu ist die Menschheit noch zu jung. Aber Jeder sollte seine Worte wägen, und je höher Jemand steht, je mehr sollte er diese Vorsicht üben. Da Irrtümer sich geschwinder verbreiten als die Wahrheit, gegenwärtig auch ein viel zäheres Leben haben als diese; da ferner die Aufdeckung von Irrtümern die Wahrheit fördert, so wollen wir einige besprechen, die sich — auf den Choral beziehen.

Herr Bitter, Excellenz, nahm sich alte Kirchenmusik und Leben und Taten der Familie Bach zu schriftstellerischen Vorwürfen. In seinen zuweilen ganz fabelhaften Büchern — man denke z. B. an die mit dänischen Dukaten gefütterten, zum Fenster hinaus fliegenden und von S. B. (ich wage nicht, den Namen auszuschreiben) aufgelesenen Häringsköpfe — also, in seinen zuweilen ganz fabelhaften Büchern, die er mit den wunderlichsten Seitenhieben auf Wagner würzt, führt er u. A. einen Choralsatz „Ach Gott und Herr" in höchst verdorbener Lesart vor und schreibt ihn Emanuel Bach zu. Der betreffende Satz ist Seb. Bach's Kantate „Ich elender Mensch" entnommen, und bereits in den von Em. Bach herausgegebenen Seb. Bach'schen Choralgesängen enthalten, aber unverdorben. Das sollte ein

Digitized by Google

Bachbiograph doch wissen. Die zweite Hälfte von „Mitten wir im Leben sind", mit kaum merklichen Taktänderungen, erkennt er nicht wieder, sondern hält den Satz für einen besonderen Choral. Desgleichen die 5. und 6. Melodiezeile aus dem altkirchlichen Tedeum mit dem ursprünglichen Text. Dies mag genug sein; es ist schon zuviel. Ein paar hundert Choräle, ganz abgesehen von aller sonstigen Musik, im Gedächtnis vorrätig zu halten, ist gerade keine Kleinigkeit. Hier handelt es sich indessen um Allbekanntes. Auch ist ja doch kein Bachbiograph gehalten, sich Blößen zu geben. Wer hättte denn Herrn Bitter hindern dürfen, über ihm Unbekanntes oder Ungewisses zu schweigen?

Gottschalg erblickte in dem schlesischen Volksliede „Schönster Herr Jesu" einen uralten Choral, der sich dazu eigne, in einer Legende der heiligen Elisabeth verwandt zu werden, und empfahl dasselbe dem eines solchen Chorals Benötigten, nämlich Liszt. Jedoch würde wohl ein anderer Satz besser gepaßt haben? — Hier möchte ich einflechten, daß das „Thema" des Lukas-Passions-Chores „Diesen finden wir" auffällig an das eichsfeldische Volkslied, „Herr, ich lieb' dich" erinnert, welches in dem Liederschatz der Heilsarmee Aufnahme fand (jedenfalls seines fröhlich hüpfenden Rhythmus halber), und von den heulenden und tanzenden Derwischen *doppio movimento* heruntergerasselt wird.

Layriz nennt das „Straßburger Kirchenampt" von 1525 als Quelle des Chorals „An Wasserflüssen." Aber weder Melodie noch Text sind dort zu finden.

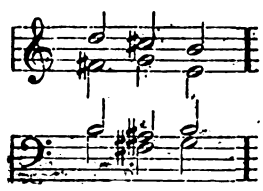
Selbst L. Erk ist ein ähnlicher Irrtum unterlaufen. Bei No. 206 der Choralgesänge Bach's bemerkt er, die Melodie „Gelobet seist du" sei im Erfurter Enchiridion von 1524 enthalten. In diesem Handbüchlein steht wohl der betreffende Text, aber nicht die Melodie. Erk, von dem man nur mit hoher Achtung sprechen kann, hat sich leider gar oft geirrt, was sehr zu beklagen ist: der Mann, den heiliger Zorn durchloderte, so oft er der Ballhornisten Bach's gedachte, sollte unantastbar dastehen. Das greuliche Durcheinander der Choralgesänge Bach's bei Breitkopf & Härtel enthält 24 Duplikate — ich spreche nicht von Varianten. Aber auch Erk hat in seiner Sammlung bei Peters

Digitized by Google

acht Choräle zweimal — das sind also gerade acht zu viel — die meisten davon ihm unbewußt.

Da Erk die No. 221 seiner Ausgabe dem Tedeum zuweist, so sind wir wohl zu der Annahme verpflichtet, daß in Beziehung auf No. 274 nur eine zufällige Versäumnis vorliegt. Weder in der Ueberschrift, noch im Register giebt er an, daß dieser Satz ein Teil des Tedeum's sei. Die betreffende No. umfaßt die 9. bis 16. Melodiezeile mit beständiger Wiederholung einer Variante des Textes der ersten dieser Zeilen. Seltsamerweise sagt Erk vom Text, es sei eine Zeile des Liedes „Herr, ich bin ein Gast auf Erden." Das angezogene Lied enthält ähnliche Worte, aber es ist trochäisch, und geht nach der Melodie „Freu' dich sehr" — jener Vers indessen ist jambisch. — Im Quellennachweis und im Inhaltsverzeichnis verlegt er No. 108 in die Matthäus-, statt in die Johannes-Passion; das ist nicht gerade schlimm, aber immerhin unrichtig. Es kommen jedoch bedenklichere Sachen vor. So hat Erk aus älteren Ausgaben Druckfehler, zum Teil vielleicht Schreibfehler, mit übernommen. Seine Nrn. 35 und 202 (auch Breitkopf & Härtel No. 64 und 256) stimmen bis auf das dritte Viertel des Tenors im siebenten Takte überein: No. 35 hat *es*, No. 202 hat *d*. Bei genauer Untersuchung stellt sich letzteres als ganz unwahrscheinlich heraus. — In No. 209, Diskant, 5. Viertel, schreibt Erk, wie No. 135 bei Breitkopf & Härtel, *cis* statt *d*. Bei Layriz, im St. Louiser Choralbuch und in meinem Gedächtnis steht *d*. In acht Bearbeitungen dieses Chorals (von 1759—1786) steht *d*, schon bei Walther 1524, desgleichen in Bach's Choralgesängen von 1785, No. 134. — In No. 244, Diskant, erste Note der letzten Zeile, schreibt Erk, wie No. 169 bei Breitkopf & Härtel, *h* statt des richtigen *a*, wodurch wahre Lukas-Passions-Quinten entstehen. Von diesem Choral giebt Erk nicht die Herkunft an; nach Layriz stammt er aus dem Breslauer Gesangbuch von 1668. — Die Lesart des 13. Taktes der No. 258 bei Erk (Breitkopf & Härtel, No. 194) bedarf dringend der Bestätigung oder Richtigstellung. Höchst wahrscheinlich liegt ein Schreibfehler zu Grunde. Die Ausgabe von 1785 hat

Digitized by Google



auf der zweiten Halben *e* im Baß. Nicht die Verbindung des kleinen Nonenakkordes mit dem Molldreiklang der großen Untersekunde ist das Rätselhafte, sondern der Sprung der kleinen None. Mit Vermutungen ist hier nichts getan. Nur eine gründliche Erledigung von Seiten derer, die über die Handschriften verfügen, kann helfen. — Auf dem ersten Viertel des 3. Taktes in No. 286 schreibt Erk, gleich den anderen Ausgaben *f* statt *g*, sagt aber selbst, daß es „vielleicht *g*" sein müsse. Erk hat eine mögliche Druckfehlerhaftigkeit der alten Ausgaben gar nicht in Berücksichtigung gezogen, obwohl es so nahe lag: so beginnt z. B. der Choral „Ihr Gestirn" (1785) gleich mit einem klobigen Druckfehler. — Die vierte Melodienote der letzten Zeile der No. 292 heißt bei Erk *a* (ebenso bei Breitkopf & Härtel, 267) statt *f*. Die Ausgabe von 1786 hat übrigens das richtige *f*. Dasselbe Verhältnis der verschiedenen Ausgaben waltet ob bezüglich der No. 217 bei Erk (Breitkopf & Härtel, 303), vorletzte Zeile, 6. Viertel im Baß. Die Ausgabe von 1787 hat das richtige *a*, Erk und Dörffel schreiben ein ganz sinnloses *b*. — Beachten wir im Vorbeigehen noch zwei melodische Varianten des Chorals „Vater unser im Himmelreich". (Zufällige Dissonanzen, mit denen besonders Bach gern die Melodien ausschmückte, bleiben hier außer Spiel.) In den Nrn. 119, 120 und 292 bei Erk verwendet Bach auf dem vorletzten Viertel der 4. Zeile die große Sexte der Haupttonart, während er in den beiden Bearbeitungen für die Johannes-Passion (Erk, 118 und 291) die übermäßige Quarte nimmt wie Raselius 1599 und Haßler 1608. Dagegen haben die beiden älteren Meister als 3. Note der 2. Zeile die große Sexte, während an dieser Stelle wenigstens seit Bach die reine Quarte gebräuchlich ist. Bei dieser Gelegenheit sei bemerkt, daß Erk sich öfters am unrechten Orte in einen Aerger hineinarbeitete, so in Beziehung auf einen dieser Sätze, No. 47 bei Breitkopf & Härtel. Man vergleiche seine Vorrede zum 1. Theil der Choralgesänge Bach's. Ueber die Verdorbenheit der No. 270 bei Breitkopf & Härtel ereifert er sich ebenfalls sehr, und dieser Satz ist sicherlich nur eine Variante seiner No. 232.

Digitized by Google

Erk's Ausgabe hat auch eigene Druckfehler.

No. 274, 6. Zeile, 1. Note im Alt: d statt e. — No. 296 *Continuo*, letzte Zeile, 11. Note: c statt d. — No. 304, 4. Zeile, 1. Note im Tenor: h statt g. Oder sollte Bach hier wirklich eine leere Quinte meinen? (Text: „Tod's.") Es wäre das einzige Beispiel unter seinen sämmtlichen Chorälen. Die terzlosen Anfänge im Choral waren längst außer Gebrauch. Eine zuverlässige Handschrift der Kantate „Christus, der ist mein Leben" dürfte erwünschte Auskunft bieten. — No. 314, viertletzter Takt, *Clarini:* c h statt h c. — Durch unnütze Transposition, die Erk zwar Anderen vorwarf, aber selbst öfters vollführte, hat er in No. 282, 5. Takt, einen Fehler verschuldet: die 3. Baßnote muß *fis* heißen, nicht *f*. Im Alt des 2. Taktes setzte er das 2. Viertel einen Halbton zu tief (genau so wie Breitkopf & Härtel 203), obwohl seine Vorlage, nämlich die Ausgabe von 1786, hier nicht einen Dur-Dreiklang, sondern einen übermäßigen Dreiklang aufzeigt; und außerdem verlangt schon der Gang der Altstimme den höheren Halbton. Wen der Querstand im 1. Takte dieses Chorals stutzig macht, der beachte wohl die Worte: „O Mensch, schau Jesum Christum an". Ein Seitenstück dieses Choralanfanges ist Wolfram's „Wie Todesahnung" mit dem vorhergehenden G moll-Dreiklang. — In No. 186 beginnt Erk die letzte Zeile mit einem Moll-, anstatt mit einem Dur-Dreiklang. „Das ♮ nur mutmaßlich", sagte er. Seine No. 22 ist aber Note für Note derselbe Choral, und dort mutmaßte er kein ♮. — In No. 237 vergaß Erk, gleich seiner Vorlage von 1786, beim 4. und 5. Viertel ein ♮ zu schreiben, was sehr störend ist. Erk versetzt diesen Choral in das Jahr 1598; Layriz giebt eine ältere Quelle an; Newsidler, 1536; Text „Von edler Art." —

Was wollen aber alle diese Irrtümer gegenüber der Ungeheuerlichkeit besagen, Sebastian Bach habe die Lukas-Passion komponirt, diese unerhörte Leistung, in der tölpisches Wesen und klägliche Unwissenheit, sich selbst genug, beständig Hand in Hand gehen?

Die Frage nach der Herkunft älterer Choräle, wovon wir soeben ein Beispiel berührten, läßt sich nicht immer in wünschens-

Digitized by Google

werter Weise erledigen. Ueber Luther als Komponist sollte man aber doch ins Klare kommen können. Von Layriz („Kern des deutschen Kirchengesanges") und den Herausgebern des Lutherischen Choralbuches, St. Louis, 1886, ist unbedenklich anzunehmen, daß sie Luther reichlich zukommen lassen, was ihm gebührt — womit ich natürlich Erk's Gewissenhaftigkeit nicht im Geringsten zu nahe treten will.

Erk schreibt Luther folgende Melodien zu: Aus tiefer Noth (Moll) — Ein' feste Burg — Erhalt uns Herr — Mit Fried' und Freud' — Wär Gott nicht mit uns.

Layriz nennt Luther als Komponist von: Ein feste Burg — Jesaja, dem Propheten — Wir glauben All' ...., Schöpfer.

Das St. Louiser Choralbuch hält Luther für den Komponisten der Melodien: Aus tiefer Not (Moll) — Christ lag in Todesbanden — Ein feste Burg — Jesaja, dem Propheten.

Layriz und die St. Louiser nehmen also die drei zuletzt genannten Choräle bei Erk nicht für Luther in Anspruch.

Nach Layriz komponirte Walther jene Mollmelodie „Aus tiefer Not". Auch sagt er über „Christ lag in Todesbanden", Walther habe die Melodie nach „Christ ist erstanden" gebildet. Beide Angaben versieht er mit der Jahreszahl 1524.

Nach einer Bemerkung der St. Louiser ist Nicolaus von Kosel, 1417, Komponist der Melodie: „Wir glauben All' ...., Schöpfer".

König's Deutsche Literaturgeschichte, 1882, bringt als Beilage zu S. 222 den handgreiflichen Beweis, daß „Ein' feste Burg" nicht von Luther, sondern von Walther komponirt wurde.

Sonach bliebe für Luther nur „das deutsche Sanctus" übrig! Oder ist auch diese Annahme noch anfechtbar? —

Einen Irrtum bekennen, fällt oft schwer, und zwar um so schwerer, je größer der Irrtum ist, und je höher der Irrende steht. Wer es schon so weit gebracht hat, einen Nimbus als geistiges Kleidungsstück mit sich zu führen, hält ihn gewiß recht fest;

Digitized by Google

denn ein verloren gegangener Nimbus ist unwiederbringlich dahin. Indessen, wir sind doch keine Heilige. Ist's nicht besser, man lebt unter Menschen als Mensch? Herr Spitta ist auch nur ein Mensch und dem Irrtum zugänglich. Weshalb gesteht er nicht ein, daß er sich verrannt hat? Was Prieger feststellte, muß ihn überzeugt haben. Der Bachforscher Spitta darf sich nicht spreizen, wenn in der Bachwissenschaft Andere ebenfalls das Wort nehmen, sofern sie etwas Gewichtiges vorbringen. Er hofft doch nicht, es werde mit der Zeit Gras über die Geschichte wachsen? Spitta muß es selbst besser fühlen, als Andere es wissen, daß er seinen Ruhm als maßgebender Bachkenner sehr erheblich verkürzt hat. Will er ihn ganz verscherzen? Was hindert ihn denn einzulenken? Liegt ihm nichts daran, das Vertrauen derer wieder zurückzugewinnen, die wankend geworden sind? Oder glaubt er, es sei bereits zu spät? Ein fadenscheiniger Nimbus kann zur Not so aufgemuntert werden, daß er sich wieder gut ausnimmt. Es wäre also wohl des Versuches wert. Doch „bleibt der Vorwurf an ihm haften, in grundloser Weise einen Streit vom Zaune gebrochen zu haben; dieser Vorwurf wiegt in einer so ernsten Angelegenheit, wie es die Bach'sche Kunst ist, und in unseren Tagen, die des musikalischen Haders gerade genug haben, doppelt schwer." Das sind Worte Spitta's, deren er sich aber leider nicht entsann, als er fünf Jahre später Seb. Bach der Vaterschaft der albernen Lukas-Passion bezichtigte. Seine offizielle Stellung ist jedenfalls unerschütterlich, sonst wäre sie durch ein Verhältnis zu dieser Lukas-Passion und der bewußten Flötensonaten-Begleitung längst erschüttert worden.*) Die wissenschaftliche Vernichtung Julian Schmidt's**) im Jahre 1862 übte ebensowenig auch nur den geringsten unangenehmen Einfluß auf selbigen Schmidt's offizielle Stellung aus. Im Gegenteil: auf Schmidt's Kopf und in Schmidt's Knopflöcher senkten sich der äußeren Ehren gar mancherlei. Aber Ph. Spitta ist nicht Julian Schmidt. Was ein geistreicheln-

*) Wie sehr der Verfasser mit dieser Ansicht im Rechte ist beweist die ganz kürzlich erst erfolgte Ernennung Prof. Spitta's zum Kgl. preuß. Geh. Regierungsrat. D. R.)

**) „Julian Schmidt, der Litterarhistoriker" von Ferd. Lassalle.

Digitized by Google

der Modeschriftsteller „vornehm" unbeachtet läßt — seinen Lesern sind solche Vorgänge „peinlich" — das darf ein geistreicher Wissenschaftler nicht links liegen lassen: sonst giebt er zu, daß er nicht für Denkende, sondern für Urteilslose schreibt.

IX.

In seinem Streite wider Julius Schäfer, 1875, äußerte Spitta Folgendes: „Bach liebte für seine Person allerdings ein volles Akkompagnement, es genügte ihm aber, und namentlich bei mehrstimmigen Sachen, eine einfache akkordische Begleitung durchaus, wie dies unwiderleglich hervorgeht aus einer von seinem Schüler Kirnberger gefertigten Begleitung zu dem Trio des „Musikalischen Opfer's". — „Das Kirnberger'sche Akkompagnement, welches für die Bach'sche Praxis ein so lehrreiches Dokument ist" .... „Kirnberger's Akkompagnement ist ein fester Punkt, von dem sich ausgehen läßt, und den man bei Beurteilung der Frage nie aus den Augen verlieren soll." 1890 führte er wiederum die „Kirnberger'sche" Begleitung als entscheidende Stimme ins Treffen, um Graf Waldersee's Klaviersatz zu Kompositionen Friedrich II. zu verteidigen. Nun wies neuerdings Erich Prieger nach, daß das sogenannte Kirnberger'sche Akkompagnement des Trios aus dem Musikalischen Opfer eine Fälschung ist. (Die Franz'sche Begleitung dieses Trio's allein schon kann Zweifel an der Echtheit des Kirnberger'schen" erregen.) Muß nicht die Frage auftauchen: Weshalb mag Herr Spitta unterlassen haben, selber diesen Nachweis zu liefern? — Da sich die Beweiskraft der Gründe Spitta's in immer heftigerer Weise verflüchtigt, so erlebt hoffentlich Robert Franz noch die Genugtuung, daß seine Anschauung vom Wesen der Bach'schen Begleitung als die richtige allgemein anerkannt werden wird.

Wäre die Lukas-Passion als Werk Seb. Bach's „1761 in einem Katalog angezeigt" worden und „in den 60er Jahren im Leipziger Musikalienhandel ein gangbarer Artikel" gewesen, so würde sich Herr Birnstiel, seines Zeichens königl. privil. Buchdrucker, diese Passion für seine Sammlung Bach'scher

Digitized by Google

Choräle (1769, Berlin und Leipzig) nicht haben entgehen lassen. Anderthalb Dutzend verschiedene Choralsätze auf einen einzigen Griff! Das hätte ihm gerade gepaßt. Doch nein, beleidigen wir diesen Mann nicht. Der Verleger Birnstiel, dessen Sammlung 6 Choräle aus der MatthäusPassion und 5 Choräle aus der Johannes-Passion enthält, hätte den faulen Zauber auf den ersten Blick durchschaut. So gar leicht hat er sich seine Arbeit nicht gemacht, wie man daraus entnehmen wolle, daß Erk für 26 Bach'sche Choräle keine ältere Quelle auffand als eben diesen Birnstiel, und daß Letzterer auch für weitere 26 Bach'sche Choräle vorläufig die älteste Quelle ist.

Läge es nicht außerhalb des Bereich's der Möglichkeit, daß Doles diese Lukas-Passion, noch dazu als Werk Seb. Bach's, aufführte, wie man ebenfalls glauben machen will, so steht zu vermuten, daß Em. Bach selbigen Doles sicherlich mit der Segnung begrüßt haben würde, die sich derjenige zuzieht, „welcher den Heiligen des Herrn lästert".*) Em. Bach sprach meistens sehr deutlich. Genanntem Birnstiel hat er wegen eigenmächtigen Sammelns jener Choräle böse aufgespielt, ja es kam ihm sogar auf Ungerechtigkeiten nicht an.

Daß aber Seb. Bach selbst diese Lukas-Passion aufgeführt haben soll — gleichgültig ob als seine eigene Untat oder die eines Anderen — ist eine Behauptung, mit der Jemand alle seine sonstigen Verdienste um Bach völlig aufhebt.

Als Em. Bach seine erste Lukas-Passion schrieb, 1783, bereitete er eine Neuausgabe der Choräle seines Vaters vor. Muß man nicht annehmen, daß er dabei der Lukas-Passion seines Vaters und der darin enthaltenen Choräle gedacht haben würde, wäre eine solche vorhanden gewesen? Von der Hälfte der Nummern jener Ausgabe von 1784—97 wissen wir bis heute noch nicht, welchen größeren Werken sie entstammen; Em. Bach hat also gewiß mit emsigstem Fleiß die Choräle zusammengetragen. Da er nun diese Lukas-Passion gänzlich unbeachtet ließ, so ist das bereits ein ausreichendes Zeugnis, daß diejenige Lukas-Passion,

*) „Welcher aber den Heiligen des Herrn lästert, der sei verflucht," irgendwo in der Bibel.

Digitized by Google

die damals von Doles aufgeführt worden sein mag, nicht die sein kann, die Spitta und seine Helfer uns mit allen Künsten der Ueberredung als Bach'sche anzeigen.

Im Fluche der Lächerlichkeit wäre derjenige verkommen, der zu jener Zeit den Leuten diese Lukas-Passion als Leistung Bach's, als Leistung irgend eines Bach, ja überhaupt nur als ernstgemeinte Leistung eines Nichtbotokuden, anzubieten sich erdreistet hätte. Man war vor hundert Jahren im Allgemeinen mit der Theorie vertrauter, als es heute der Fall ist. Man schrieb auch gelegentlich noch ein v statt u, aber ein x für ein u ließ sich selbst der geduldigste Musikliebhaber nicht leicht vormachen.

Liszt sagte: Hundert Jahre nach Bach fängt man an, seine Werke aufzuführen; nach abermals hundert Jahren wird man sie verstehen. Da aber der Bachbiograph Spitta erklärt, diese Lukas-Passion sei ein Werk Bach's, und da sein Ausspruch leider auch anhängliche Hörer findet, so möchte man fast bezweifeln, daß die am zweiten Hundert noch fehlenden 60 Jahre genügen könnten, das von Liszt erhoffte Verständnis herbeizuführen.

Bei seminaristisch gebildeten Musikern werden Spitta's Trugschlüsse nicht verfangen — deß' bin ich sicher. Nehmen wir an, Seminaristen wirkten bei einer Aufführung der Lukas-Passion mit. Wer unter diesen 18- bis 21jährigen Leuten ließe sich einreden, diese Sätze seien von S. Bach? Es mag Einer in der Musik nur mittelmäßig beschlagen sein, und im Denken unschuldig bis zur Beschränktheit — das wird er einsehen, daß seine eigenen Arbeiten, von denen sein Lehrer sagt, es wimmelten alle möglichen Fehler darin herum, mindestens Gesellenstücke sind gegenüber dieser erbärmlichen Lukas-Passion. Er muß sich die Frage vorlegen: „Was für eine Schule mag jener Mensch genossen haben, der diese Lukas-Passion mit sogenannter Musik versah!" und wird sie nicht beantworten können — die Frage wird ein Ausruf bleiben. (Ich sprach von Seminaristen, weil ich weiß, daß auf Seminaren der theoretische Unterricht ein verhältnismäßig guter ist. Es würde mir angenehm sein zu erfahren, ob es in dieser Beziehung auf eigentlichen Musikschulen im Allgemeinen

Digitized by Google

ebenso oder besser aussieht. Lehrer wie A. Bruckner und L. Bußler sind gar seltene Erscheinungen.)

A. Dörffel bemerkt im Vorwort der Lukas-Passion über die von Bach eigenhändige geschriebene Partitur: „Den Schriftzügen und den verschiedenen Papiersorten nach zu schließen, schrieb Bach diese Partitur mit Unterbrechungen im Jahre 1731 bis 1734, zu einer Zeit also, als er die beiden großen Passionen, die wir kennen, bereits vollendet hatte. Die Partitur selbst stellt sich nicht als eine erste Niederschrift der Komposition, sondern nur als eine Abschrift derselben dar, die von einer andern Vorlage, sei sie mangelhaft gewesen oder nicht, abgenommen worden ist. Sie enthält viele Schreibfehler und Undeutlichkeiten, zahlreiche Text- und auch Notenlücken." Der letzte Satz ist vollauf genügend, Bach freizusprechen, was Dörffel weder merkte noch bezweckte.

Nach Spitta soll die Partitur der Lukas-Passion „die Ueberarbeitung eines unreifen, kleinen Jugendwerkes" sein — die „Retouchirung" sei erst „nach der Aufführung der Markus-Passion" erfolgt. Die Matthäus-Passion wurde spätestens 1729 beendet. In den Jahren 1729 bis 1731 komponirte Bach die nur noch teilweise vorhandene Markus-Passion. Während dieser Zeit nahm er mit der Johannes-Passion, die wohl schon 1724 vollendet war, eine Umarbeitung vor. (Einzelheiten sind bei W. Rust zu erfragen.) Dabei erfuhr auch der Choral „Vater unser im Himmelreich" Umänderungen. Die erste Lesart desselben (Breitkopf & Härtel, 47; Erk, 291) ist gewiß ein schöner Satz; aber sie erschien dem Meister für die Johannes-Passion nicht mehr gut genug. Bach verbesserte den Choral in der Stimmführung, so wie wir ihn jetzt in No. 9 der Johannes-Passion besitzen (Erk, No. 118). Ein treffliches Beispiel zur Beurteilung seines Choralsatzes aus verschiedener Zeit bietet uns Bach auch in den beiden Bearbeitungen der Melodie „Ich ruf' zu Dir" von 1715 (Erk, No. 240) und 1732 (Erk, No. 65). Um sich noch genauer zu unterrichten, braucht man nur die Varianten Bach'scher Choräle mit einander zu vergleichen.

Digitized by Google

Nach Spitta ist die vorliegende Lukas-Passion also eine Verbesserung! Diese unglaubliche, ihres Gleichen nicht findende Komposition befand sich also um die Zeit, als Seb. Bach, dem Spitta sie mit Teufels Gewalt anhängen will, mindestens 25 Jahre alt war, in einem noch schandbareren Zustande! Hier hört die Höflichkeit auf, eine Tugend zu sein.

Bach hat diese Lukas-Passion mit eigener Hand geschrieben. Sehr wohl. Die Erklärung liegt so nahe als möglich. Ich schlage folgende Vermutung vor: „Einst kramte Bach in einem alten Schranke, in dem von Alters her die unter aller Kritik befundenen, also keiner Korrektur gewürdigten Arbeiten der gänzlich hoffnungslosen Schüler aufgebahrt wurden. Unter den vom Zahn der Zeit und der Mäuse zernagten Schriftstücken fand er auch diese saubere Lukas-Passion, freute sich ihrer und schrieb sie ab. Letzteres hauptsächlich zu eigener Erholung (heutigen Tages würde er zu gleichem Zwecke einige Bände Novellen oder Romane gelesen haben), teils vielleicht auch, um sie vor gänzlicher Verderbnis zu retten und seinen Nachfolgern zu erhalten, damit die sich ebenfalls daran erquicken konnten. Daß einstmals Musikforscher eine solche Höhe im Bachverständnis erklimmen würden, die es ihnen ermöglichte, diese Lukas-Passion als eines seiner Werke zu erkennen und herauszugeben, konnte er freilich nicht ahnen; sonst würde er der Stümperei wohl den Namen des Stümpers beigefügt haben, sofern dieser überhaupt bekannt war."

Etwa um die Zeit, als Ph. Spitta und Julius Schäffer gegeneinander zu Felde lagen, erschienen in einer illustrirten Zeitschrift[1]) eine Anzahl ein- und mehrstimmiger Gesänge, erstere mit Klavierbegleitung. Der Verüber dieser Schwächlichkeiten, ein nunmehr verstorbener, vortrefflicher Schulmann und Zeitungsschreiber,[2]) aber so unmusikalisch, wie ein Mensch nur sein kann, glaubte einst eine Liederlücke zu sehen, sprang stracks hinzu und verstopfte sie eigenhändig mit Haufen von sinnlos unter- und nebeneinander gereihten Noten. Die Sache war herzlich gut gemeint, und sie ist nicht in musikalische Kreise

1) „Neue Welt".
2) Adolf Douai.

Digitized by Google

eingedrungen. Deshalb will ich mich auf die Bemerkung beschränken, daß jener seinwollende Musikmacher der Einzige ist, auf den ich bezüglich der Lukas-Passion raten würde, wäre Herr Spitta nicht so freundlich gewesen, Seb. Bach „anzugeben".

Die Herausgeber der Lukas-Passion sollten sich auch nicht wundern, wenn sie die Erinnerung an die heiteren Moabitischen Altertümer wieder wachrufen: es sind der Vergleichungspunkte genug vorhanden. Von den betreffenden Akademikern, die s. Z. so schmählich hineinfielen, könnten sie sich beraten lassen, welcher Art der bei solchen Gelegenheiten zu benutzende, aufrecht erhaltende Trost ist. Für ihren Fall dürfte er freilich nicht ganz genau passen. Jene Wissenschaftsvertreter erwarben sich lediglich den Spott und Andere hatten keinen Schaden. Sie aber brauchen sich nicht nur um den Spott nicht weiter zu bemühen, sondern sind auch verantwortlich für den Schaden, den Andere erleiden, und dessen Umfang kaum abzuschätzen ist. Daß mit dieser Lukas-Passion bei Nichteinsichtigen die Achtung unterwühlt wird, die man Bach entgegenzubringen hat, geht Alle an, die Bach für wichtiger als die betreffenden Herausgeber halten. Daß Letztere aber mit dieser Lukas-Passion bei Einsichtigen die Achtung unterwühlen, die sie selbst früher beanspruchen durften, ist natürlich ihre eigene Sache.

Zum Schluß noch. Es mag vorkommen, daß Jemand zwar alles Bedeutende von Beethoven an bis heute kennt, aber Nichts von Bach, und daß diese angebliche Bach'sche Lukas-Passion das Erste ist, was ihm in die Hände gerät. „Also das ist eine Passion? Das ist Bach'sche Kunst? Nun, einmal und nicht wieder. Für alle Zukunft werde ich dieser Art Musik behutsam aus dem Wege gehen. Das als Musik zu empfinden, das als Meisterwerk anzustaunen, will ich denn doch lieber denen überlassen, die dazu beschränkt genug sind und sich des nötigen starken Glaubens erfreuen." In diesem Falle könnte sich ein hervorragender Dirigent befinden, den wohl nur äußere Umstände zu einer Aufführung zwangen. Damals, im Mai 1887, muß das Selbstbewußtsein des Professors Spitta seinen Höhepunkt erreicht haben. Daß ein so ausgezeichneter Musiker, noch dazu ein

Digitized by Google

Bayreuther, kurz, daß Felix Mottl diese Lukas-Passion aufführen würde, das war nicht vorauszusehen.

Wenn nach all den hier angegebenen und anderen sich aufdrängenden Betrachtungen diese Lukas-Passion einer näheren Besichtigung gewürdigt wird, dürften sich nur zwei wesentlich von einander unterschiedene Folgen einstellen. Der Mensch mit milden Sitten wird meinen: Ist denn dieser Lukas-Passions-Bildner als Kaspar Hauser aufgewachsen? Der Mensch mit leidenschaftlichem Temperament dagegen wird mit einem hörbaren Fluch, für dessen Buße die Herren Herausgeber aufzukommen haben, diese Lukas-Passion als eine heillose Narretei von sich schleudern.

Ist man dem Hauptschauplatz der Musik so fern wie der Schreiber dieses Aufsatzes, dann entgeht Einem Manches; auch erschwert die große Entfernung die Anschaffung der Bildungsmittel. Es könnte also wohl sein, daß einzelne meiner Bemerkungen bereits von Anderen wahrgenommen und in Schriften festgestellt wurden.*)

*) Der Herr Verfasser bittet uns, schon jetzt eine Liste von wichtigen Satzfehlern anzukündigen, die er selbst nach vollständigem Erscheinen seines Aufsatzes zusammenzustellen beabsichtigt. Da Herr Ziehn in Chicago wohnt, dürften die Korrekturen erst in einigen Wochen hier zur Veröffentlichung gelangen auf Seite 614. D. R.)

Digitized by Google

Zweiter Beitrag zur Lukas-Passions-Forschung.

Von Bernhard Zichn.

„Uebrigens offenbart sich in der Art, wie die Choräle eingefügt sind, der Bach'sche Tiefsinn so entschieden, daß dieser Erscheinung gegenüber jeder noch übrige Zweifel an der Echtheit des Werkes schwinden muß." Prof. Ph. Spitta.

Die berüchtigte Lukas-Passion ist seit dem 1. Dezember 1892 nicht mehr von Seb. Bach. Zwölf Jahre lang hat er den jammerhaften Quark mit seinem Namen decken müssen. Zwölf Jahre lang hat man unsägliche Mühe aufgewandt, diesen schmachvollen Irrtum aufrecht zu erhalten. Jetzt endlich steht Bach wieder unbescholten da.

Die betreffende Lukas-Passion ist freilich immer noch vorhanden, und die mancherlei Tugenden, die man ihr nachzusagen sich beharrlich bestrebte, müssen auch noch daran halten. Der gewöhnliche, unkritische Mensch schluckt gar Vieles mit Hochgenuß hinunter, nur weil es ihm als vortrefflich empfohlen wird. Aber ein Forscher, also ein ungewöhnlicher, kritischer Mensch, läßt sich durch keine Aufschrift blenden; er untersucht den Inhalt und stellt dann fest, ob er die richtige Marke vor sich hat. Die Lukas-Passion muß demnach lediglich ihrer selbst wegen gepriesen worden sein, und nicht etwa, weil sie durchaus von Bach sein sollte. Sie enthält immer noch die Keime und Knospen, die sich später in der Johannes- und Matthäus-Passion entfaltet haben sollen, auch die sorgfältig gesetzten und von Bach'schem Tiefsinn zeugenden Choräle, sowie das konzertirende Fagott und all die anderen Herrlichkeiten. Die bezüglichen Urteile lassen sich nicht mehr aus der Welt schaffen. Und das ist für die Schöpfer derselben gar bedenklich, da es sich um Sein oder Gewesensein handelt. Deshalb wurde es zur unbedingten Notwendigkeit, auf einen anderen nicht anrüchigen Komponisten zu fahnden.

Digitized by Google

Nach fünfvierteljähriger Arbeit hat man endlich eine neue Fährte entdeckt. Sie führt abermals zu einem Thomaskantor. Das ist eine ganz eigentümliche Sache. Die Thomaskantoren standen bisher in größtem Ansehen; und nun stellt sich heraus, daß sie schon von jeher einfältige Tröpfe waren, denen man das unterwertigste Zeug zutrauen darf. Auch W. Rust's Bedeutung fiel ja bei der Lukas Passions-Frage nicht in's Gewicht.

In meinem Aufsatz über die Lukas-Passion (Allgemeine Musik-Zeitung, 1891, No. 27—39) sagte ich, daß die in der Passion enthaltene Melodie „Aus der Tiefe" mir unbekannt sei. Diese Bemerkung gab einen Fingerzeig. Man brauchte die Melodie nur wo anders aufzustöbern, und der neue Ausgangspunkt war gewonnen. Nun, sie wurde aufgefunden. Man knüpfte auch Folgerungen daran. Das Ergebnis liegt in einem Aufsätzchen des Grafen Paul von Waldersee vor, welches nachfolgend Stückchen für Stückchen besprochen wird.

Der genannte Musikschriftsteller druckt zuerst die vierstimmigen Choräle „Aus der Tiefe" und „Freu dich sehr" nach dem Neuen Leipziger Gesangbuch von Vopelius aus dem Jahre 1682 ab. „Freu dich sehr" ist mit J. H. Schein überschrieben. Dann heißt es weiter:

> Die Choralmelodien sind, von einzelnen Differenzen abgesehen, im alten Druck und in der Lucas-Passion die gleichen,[1]) die Bearbeitungen der Choräle zeigen unverkennbar Aehnlichkeiten.[2])

[1]) Im „Aus der Tiefe" stimmt der vierte Teil des Ganzen weder melodisch noch rhythmisch überein. (Zu dem gleichen Texte giebt Layriz eine dorische Melodie aus dem Naumburger Gesangbuche von 1677, welche, die Aenderung von vier Noten, auch in Portmann's Hessen-Darmstädtischem Choralbuch von 1786 enthalten ist.)

„Freu dich sehr" steht bei Schein in der ursprünglichen Lesart des 42. Psalms aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. (Auf S. 100 meines vorhergehenden Aufsatzes habe ich den eigentümlichen Rhythmus dieses Chorals angeführt und besprochen.) Die Lukas-Passion enthält diesen Choral in drei nicht

Digitized by Google

übereinstimmenden Verarbeitungen, aber immer in der neueren Lesart, nämlich in Noten von gleicher Länge und vier Stellen von anderer Höhe: 2. Note der 3. Zeile, und 2., 6. und 7. Note der letzten Zeile. Nur in Nr. 56 ist die 2. Note der letzten Zeile alt. — —Ich kann nicht umhin, hier einer Aehnlichkeit zu gedenken, welche zwischen der Lukas-Passion und Bach's Musik herrscht. Bach hat nämlich unter den 7 (bezw. 6) Bearbeitungen dieses Chorals ebenfalls nur einmal statt der Neuerung die alte Note: in No. 204 bei Erk, 6. Note der letzten Zeile.

[2]) Was dem Grafen von Waldersee unverkennbar ähnlich erscheint, darf nicht als etwas Besonderes hervorgehoben werden, weil es selbstverständlich ist und kaum anders sein kann. Man gebe Schülern diese Melodien zum Bässemachen mit der Bedeutung, sich an das Einfache und Nächstliegende zu halten, so wird sich herausstellen, daß die meisten Arbeiten einander mindestens ebenso unverkennbar ähnlich sind. Da diese sogenannten Aehnlichkeiten dazu dienen müssen, die Lukas-Passion dem weiland Thomaskantor Joh. Herm. Schein aufzuhalsen, möchte ich den Grafen von Waldersee bitten, sich auf Grund folgender Tatsachen das Ganze nochmals zu überlegen.

Streicht man die erste und die letzte Note der ersten Zeile der Melodie „Wer nur den lieben Gott läßt walten", so bleibt die erste Zeile der Melodie „Aus der Tiefe" in der Lesart der Lukas-Passion zurück. Die erste Zeile der No. 52 der Lukas-Passion „Wer nur den lieben Gott läßt walten" ist dann nach Melodie, Baß, Harmonisierung und Stimmführung der ersten Zeile der No. 40 der Lukas-Passion „Aus der Tiefe" völlig gleich. Denselben Baß und dieselben Harmonien hat auch die erste Zeile von „Wer nur den lieben Gott läßt walten" in der *Psalmodia sacra*, Gotha 1715: desgleichen die erste Zeile desselben Chorals in den Seb. Bach'schen Bearbeitungen, bei Erk No. 139, 140, 141, 309 und 310, sowie im V. Bande der Orgelwerke, S. 57, Peters Edition. Der Gang der Mittelstimmen ist bei Bach nur wenig anders, als in der Lukas-Passion (Vergleicht man die beiden anderen Bearbeitungen Bach's bei Erk No. 142 und bei Breitkopf & Härtel No. 146, so wird man nach jeder Richtung einen

Digitized by Google

sehr merklichen Unterschied finden. Dort aber wurde die Uebereinstimmung durch die Einfachheit herbeigeführt.) Hätte Graf von Waldersee das ahnen können, so brauchte er keine Schuhnägel zu verzehren, wie man sich deutsch-amerikanisch ausdrückt, sondern er hätte sicherlich an der Autorschaft Bach's festgehalten.

Im Choral „Aus der Tiefe rufe ich" sind die Bässe fast die gleichen.

Graf von Waldersee scheint Leser anzunehmen, die unter keinerlei Umständen an einem gräflichen Worte zweifeln. Sonst würde er nicht die Noten beigefügt haben, welche beweisen, daß mehr als der dritte Teil nicht übereinstimmt — das Ganze umfaßt nur 28 bezw. 29 Noten — und daß, von der ersten Zeile abgesehen, über welche im vorigen Abschnitt gesprochen wurde, nur die Schlüsse sich gleichen, was bei solch' einfacher Melodie und im einfachen Satz selbstverständlich ist.

Im Choral „Freu dich sehr, o meine Seele" sind die Bässe in den vier ersten Noten des 1. Abschnittes und in den sechs letzten des 2. Abschnittes die gleichen.

Die ersten vier Baßnoten sind auch bei Bach zu finden, Erk No. 36 und 37. Ebenso z. B. im hessen-darmstädtischen Choralbuch von 1786; daselbst sind auch die letzten fünf Baßnoten der zweiten und der letzten Zeile denen in der Lukas-Passion gleich. Die letzten fünf Baßnoten der zweiten Zeile, sowie Schein's Baß zur ganzen letzten Zeile stehen auch bei Layriz. Die ersten vier Baßnoten sind übrigens dieselben, wie in „Aus der Tiefe", da die Melodie dieselbe ist. In Bach's „Brich entzwei, mein armes Herze", Becker No. 24, derselbe Melodieanfang mit demselben Baß. Alle diese Uebereinstimmungen kommen noch sehr häufig vor, weil die betreffenden Melodiebrocken sehr häufig sind. Die Gleichheit oder Aehnlichkeit der Bässe an solchen Stellen beweisen nichts in Beziehung auf den Komponisten; man kann aus ihnen die Melodie erraten, das ist alles. Unter je 20 Schülern

Digitized by Google

werden jederzeit und allerorts 19 zunächst denselben Baß *g fis g d* erfinden, wenn die Melodie *g a h a* oder *g a b a* lautet. Das ist doch allgemein bekannt. Es ist so merkwürdig, daß ein „Musikgelehrter" sich derartige Dinge sagen lassen muß. Mit Böswilligkeit wird er sich doch nicht entschuldigen wollen; es bleibt also nur Unwissenheit übrig.

Ich möchte noch ein paar stärkere Beispiele hierher setzen. Die beiden letzten Zeilen des Chorals „Erschienen ist der herrlich Tag" stimmen Note für Note völlig überein bei Erythräus (1608), Schein (1627) und Crüger (1657). Grund: einfachster Satz; lediglich Dreiklänge in der Grundform. Es wird doch Niemand vermeinen, diese Meister hätten einander bestohlen? In dem Choral „Jesus Christus unser Heiland, der den" haben Schein und Crüger zu sieben Silben mit acht Melodienoten alle Stimmen durchaus gleich. Eccard's polyphoner Satz (1597) sieht freilich anders aus.

Ferner ist eine Aehnlichkeit in der Stimmenführung nachweisbar:

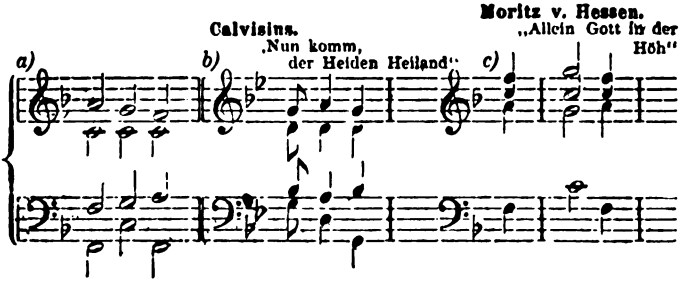
Abschnitt 2, vorletzter Akkord hier und in der Lukas-Passion ein Dreiklang mit fehlender Terz.[1])

Abschnitt 4, 3. bis 7. Note Oktavenparallelen auf der Arsis zwischen Tenor und Baß.[2])

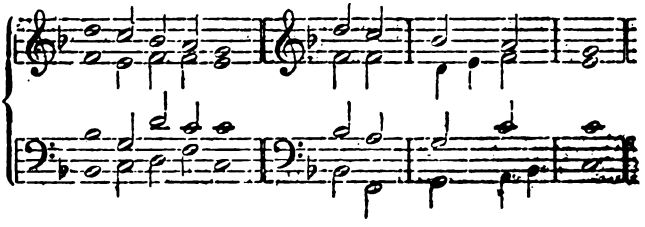
Spielt der Zufall ein neckisches Spiel oder stehen wir einem zu lösenden Räthsel gegenüber?[3])

1. Zu jener Zeit als man die Leere einer leeren Quinte nicht so empfand wie heutzutage, waren fehlende Terzen ganz unauffällig. Folgten einander, wie in dem vorliegenden Beispiele (a), 3., 2. und 1. Stufe der Tonleiter, so ergab sich ungesucht der von Grundton zu Grundton springende Baß, der auf der tonischen Quinte liegenbleibende Alt und der sich in Gegenbewegung mit dem Sopran befindende Tenor. Wenn Stimmen sich überhaupt fortbewegen, so ist nichts Einfacheres denkbar. Genau derselbe Fall steht z. B. in „Nun bitten wir den heiligen Geist" von Moritz von Hessen.2 Aehnlich war es, sobald in der Melodie 1., 2., 1. Stufe einander folgten (b und c).

Digitized by Google



2. Um die Sache ganz deutlich zu machen, setze ich die betreffende Stelle aus Schein's Choral und dem aus der Lukas-Passion nebeneinander; letztere aus *B* nach *F* übertragen.



Sollte es unter allen Sehenden und Hörenden, außer dem Grafen von Waldersee, noch Jemand geben, der hier eine Aehnlichkeit, ja eine unverkennbare Aehnlichkeit zu sehen oder zu hören fähig ist? Die Oktaven „auf der Arsis" sind doch etwas so Aehnliches und hier außerdem etwas so selbstverständliches, daß sie nicht in Betracht kommen. Ein gänzlich Harmloser fände wohl eine Aehnlichkeit beider Sätze in der Gleichheit des ersten und des letzten Akkordes. Aber der Unterdominanten- und der Dominantenakkord, stellen sich hier doch ganz von selbst ein, könnte man fast sagen; auch sind sie in allen mir bekannten Bearbeitungen einschließlich der Bach'schen, enthalten. Nur in dem einen Satze Bach's, Erk No. 204, ist der erste Akkord etwas anders. Wie ein Musikforscher von Profession es möglich macht, dergleichen nicht zu wissen, ist unbegreiflich. Beiläufig: Mit dem Beispiel aus der Lukas-Passion stimmt die entsprechende Stelle in Witt's *Psalmodia sacra* von 1715 vollständig überein! Das ist ein neuer Fingerzeig.

Digitized by Google

Da jene Art „Oktaven" nach der Ansicht mancher Theoretiker auch nicht ganz zweifelsohne und deshalb zu vermeiden ist, möchte ich einge Bach'sche Choräle anführen, in denen man sie nachsehen kann. Die Auswahl zeigt die betreffenden Oktaven teils auf betontem, teils auf unbetontem Taktglied; sowie teils in Unterstimmen, teils in Oberstimmen. Erk, No. 7, 40 (206), 62, 66 bis 71, 203, 228. In No. 62 sind die beiden letzten Oktaven genau so, auch bei gleichen Akkorden, wie sie schon der Erfinder der Melodie, Crüger, 1640 setzte. Moritz von Hessen verwendet in „Nun bitten wir den heiligen Geist" acht solcher Oktaven nacheinander. Bei keinem anderen Komponisten fand ich sie so gehäuft.

Indem Graf von Waldersee Arsis nennt, was dem Musiker Thesis ist, will er sich wohl auf eine höhere Warte stellen. Rudolph Westphal spricht sich über die Vertauschung dieser Wörter zu Gunsten der Auffassung der Musiker aus und sagt wörtlich: „Es ist ein arger Mißbrauch, daß man einem Mißverständnisse Bentley's folgend, das Wort Thesis für den leichten, das Wort Arsis für den schweren Taktteil gebraucht hat — eine direkte Verkehrung der antiken Nomenclatur, deren Beibehaltung dahin führen würde, daß man z. B. beim Uebersetzen einer rhythmischen Schrift der Alten das griechische Wort Thesis durch Arsis und umgekehrt Arsis durch Thesis verdeutschen müßte." — Musiker sollten beide Ausdrücke den Philologen überlassen und sich deutsch zu behelfen suchen.

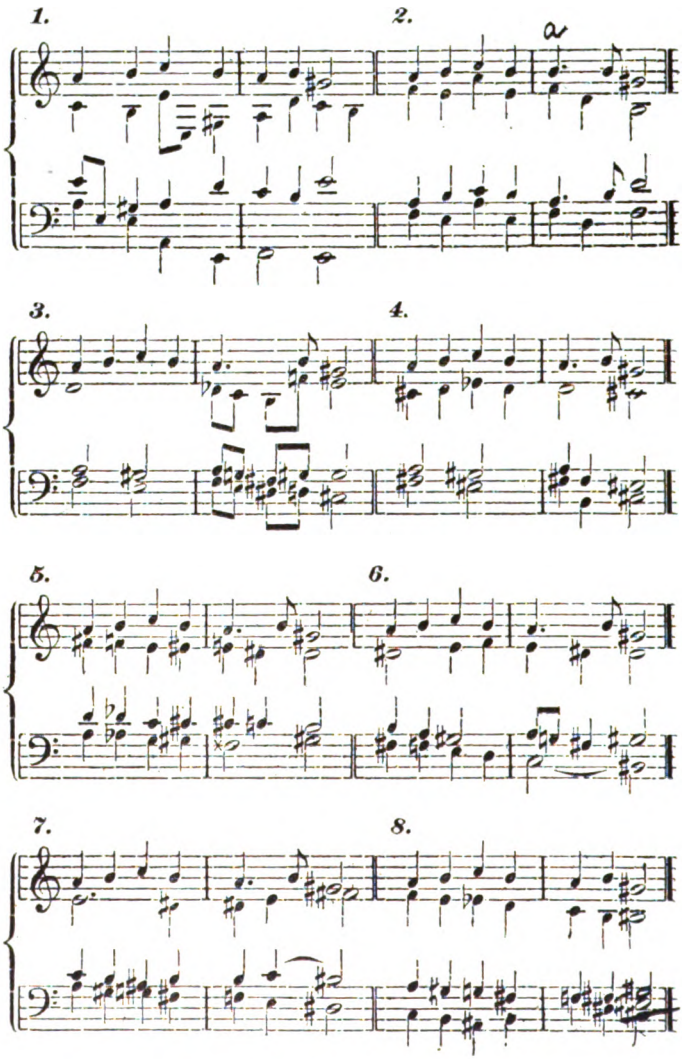
Wie kommt ein Musikforscher dazu, Schein's Satz zu „Freu Dich sehr" aus einem Buche vom Jahre 1682 zu ziehen, statt aus Schein's *Cantional* vom Jahre 1627? Das ist doch kein forschermäßiges Verfahren? Graf von Waldersee sitzt doch an der Quelle. Ihm sollte das Musikforschen doch verhältnismäßig leicht fallen. Unsereinem wird's schwerer gemacht. Hätte Graf von Waldersee Schein's Satz zu „Herzlich tut mich verlangen" mit dem entsprechenden Satze der Lukas-Passion verglichen, so würde er schwerlich versucht haben, Schein anzuschwärzen; denn da sind in jeder Beziehung die Unterschiede

Digitized by Google

so sehr erheblich, daß sie selbst einem wohlbestallten Musikforscher auffallen müßten. Freilich wäre dann nicht möglich gewesen, die Lukas-Passion dem alten Schein anzuhängen. Oder kennt etwa Graf von Waldersee diesen Satz Schein's nicht? Das würde nach anderer Richtung eben so schlimm sein. Ueber die Lesart dieser Choralmelodie in der Lukas-Passion habe ich mich in meinem früheren Aufsatz S. 93 ausgesprochen. Sie ist ganz unverkennbar von Freylinghausen'schem Gepräge und wird sich höchst wahrscheinlich genau so in dem „Geistreichen Gesangbuch" Freylinghausen's vom Jahre 1704 befinden. Wer weiß, vielleicht steht sogar derselbe Baß darunter. (Ich besitze nur das „Neue Geistreiche Gesangbuch", Auflage von 1719, Vorrede von 1713, welches andere Lieder enthält.) Selbstverständlich hat nicht Freylinghausen den Choral der Lukas-Passion entlehnt, sondern es ist umgekehrt gewesen. Denn der Mensch der Lukas-Passion hat seine Choräle (Melodien mit beziffertem Baß) zusammengestohlen: er nahm sie, wo er sie fand. Das beweisen die verschiedenen Lesarten, Vorzeichnungen und Taktarten der mehrfach vorkommenden Choralmelodien. Nur zu den No. 17, 33 und 48 („O Welt, ich muß dich lassen") scheint er den Baß selbst angefertigt zu haben. Es ist nicht möglich, aus den Chorälen der Lukas-Passion auf einen und denselben Verfasser zu schließen; aber es leidet keinen Zweifel, daß keine einzige dieser Bearbeitungen in ihrem ganzen Umfang von einem anständigen Musiker ausgeht.

3. Spielender Zufall und zu lösende Rätsel haben schon manchem Gelehrten als vorläufige Beschwichtigungsmittel dienen müssen, wollten dunkle Fragen sich nicht klären. Aber unpassender, als es hier geschehen ist, lassen sich diese Worte gar nicht anwenden. Dem „zu lösenden Räthsel" steht man wortlos gegenüber; denn es ist zu spaßhaft. Und von einem „neckischen Spiel des Zufalls" könnte man erst dann reden, wenn auf kurzer Tönestrecke dieselben beträchtlichen Sonderbarkeiten sich nachweisen lassen. Nehmen wir als Beispiel die erste Melodiezeile des Chorals „Aus der Tiefe". Jede der folgenden acht Bearbeitungen befremdet durch Stimmführung, Harmonisation oder Modulation.

Digitized by Google



Behält man in den ersten beiden Beispielen die Stimmführung nur ungefähr bei, und in den übrigen nur einen beliebig herausgegriffenen, aber in A moll nicht leitereigenen Akkord: die Aehnlichkeit wäre nicht zu verkennen. Ueber die Bildung des Beispiel No. 8, wo sich das Absonderliche fast bis in's Unver-

Digitized by Google

ständliche steigert, mögen einige Worte gestattet sein, um ein paar Minuten von der miserabeln Lukas-Passion loszukommen. Unzweifelhafte A moll-Melodie; zwei Quartsextakkorde am Anfang; ein alterirter Septimenakkord, der vielleicht kaum ein Dutzend Mal gebraucht wurde (mir nur mit seiner strengen Durauflösung bekannt a)—hier erscheint er mit seiner strengen Mollauflösung): H moll- und F dur-Dreiklang in unmittelbarer Folge; b) Schluß in Eis moll, mit dem H dur-Dreiklang gemacht. c) In einem großen Chor- und Orchesterwerk, sicherlich aber in einem Drama, wäre diese Häufung von Seltenheiten sehr wohl denkbar. Man brauchte deshalb noch nicht den sagenhaften Kapellmeister Schreckenlärmer im Auge zu haben.

a) Z. B.: Ad. Jensen, Zigeunerkonzert.

Ph. Scharwenka, Op. 65, No. 2.

b) Sieht seltsam aus und klingt noch seltsamer. Man findet diese Folge wunderselten. Mir ist sie bisher nur in folgenden Werken aufgefallen:

Haydn, Adagio in E dur, als Eis moll-G dur.
Schubert, Op. 54, als Eis moll-G dur.
Schubert, Op. 42, Scherzo. D moll-As dur (Wechseldom. und Untermediante in C dur).
R. Wagner, „Der Engel". E moll-B dur.
Grieg, Op. 43, No. 1. Fis moll-C dur.
Liszt, „Der Mönch und die Nonne". Gis moll-D dur.
R. Franz, Op. 21, No. 3. Gis moll-D dur.
Nicodé, „Das Meer". M. A. S. 35. Gis moll-D dur.
Bruckner, E dur-Sinf., Adagio. G moll Des dur.
Mascagni, Cav. rust. Chor „Inneggiamo". H moll-F dur.

c) Diesen Schluß möchte ich nicht verteidigen, wenigstens nicht in A moll. Aber so ganz verrückt kann er nicht sein, da die betreffende Akkordverbindung doch schon mehrfach vorhanden ist.

Als B dur-E moll bei Calvisius, 1598, *"In dulci jubilo"*; bei Georg Muffat, 1690, *Apparatus musico-organisticus*, 7 Toccate;

Digitized by Google

bei Freylinghausen, 1719, „Komm, himmlischer Regen".

Als As-dur-D moll in Bach's „Musikal. Opfer", dreistimmige Ricercata.

Als G dur-Des moll in Schubert's C moll-Sonate, 4. Satz — auch einige Mal in der „Gruppe aus dem Tartarus".

Als D dur-Gis moll in Liszt's „Der Mönch und die Nonne".

Als Gis dur-D moll in Bruckner's Tedeum.

Wem derartige Untersuchungen gefallen, wird in meiner Harmonie- und Modulationslehre viel Anregung finden.

> Wir vermuten, daß der Bearbeiter der beiden Choräle im Gesangbuche identisch sei mit dem Bearbeiter der betreffenden Choräle in der Lukas-Passion. Die Melodie und die Harmonie des Chorals „Freu dich sehr, o meine Seele" stammt von Johann Hermann Schein her. Dieses besagt die Ueberschrift und folgender Satz aus der Vorrede des Gesangbuches:
>
> „Weil nun unter andern guten Autoribus, fürnehmlich Herr Johann Hermann Schein seel. in seinem Cantional sehr natürlich und lieblich ist; Als hat wohlgedachter Herr Autor nicht wenig zu diesem Werck herleihen müssen. Wo aber dessen (gleich wie auch anderer Autorum) 4 Stimmige Composition von Noten zu Noten in dieses Gesangbuch ist eingetragen worden, daselbst ist allezeit oben bey der Discant-Stimme ihr ausdrücklich gesetzter Nahme zu sehen."

Der Bearbeiter der beiden Choräle im Gesangbuch? Den einen hat Vopelius bearbeitet, den anderen Schein. Ueberdies steht „Freu dich sehr" in der Lukas-Passion in drei nicht übereinstimmenden Bearbeitungen, von denen keine, die Selbstverständlichkeiten abgerechnet, in irgend einer Beziehung Schein's Satze ähnlich ist, wie oben auseinandergesetzt wurde.

Die Melodie „Freu dich sehr" war schon 30 Jahre alt, als Schein geboren wurde.

Daß Schein in seinem *Cantional* sehr natürlich und lieblich sei, bezieht sich auf Schein's eigene Melodien.

Vierstimmige Komposition bedeutet vierstimmigen Satz. Und man setzt vierstimmig, wenn man zu einer Melodie, die von irgendwem komponirt sein mag, noch drei Stimmen hinzufügt. An-

Digitized by Google

genommen, Vopelius hätte „Freu dich sehr" für eine Melodie Schein's gehalten, was ganz unwahrscheinlich ist, so müßte ein Musikgelehrter wissen, das Vopelius sich irrte.

> „Wir folgern weiter: Die beiden Choräle des Gesangbuches scheinen einer bereits im Jahre 1682 vorhandenen Passionsmusik entnommen, und da Schein einen Choral derselben melodisirt und harmonisirt hat, so wird er vermutlich der Komponist der ganzen Passionsmusik gewesen sein."

Nach dem erstmaligen Lesen dieses Satzes stand mir der Verstand eine Zeitlang still. Wollte Graf von Waldersee versuchen, ob der deutsche Musiker sich wirklich einen Ring durch die Nase ziehen läßt? versuchen, ob die deutsche Gutmütigkeit wirklich ohne Grenzen ist? Doch nein, frivol ist er nicht, er ist nur naiv. Wie kann aber Jemand seine Urteilslosigkeit so zur Schau tragen! Zwang ihn Jemand dazu? Allerdings ist billig zu bezweifeln, daß der Aufsatz geschrieben wurde ohne Auftrag von Seiten des Prof. Spitta; denn Spitta und die Lukas-Passion sind für alle Zeiten untrennbar miteinander verbunden: ein Denkmal gelehrten Starrsinnes. Auch sagt ja Graf v. Waldersee ausdrücklich: „Wir vermuten — Wir folgern".

Noch nie ist eine gelehrte Körperschaft mit gefälschten Palimpsesten so grausam hinter's Licht geführt worden, wie diese Herren mit ihrer Lukas-Passion mutwillig sich selbst täuschten und abermals täuschen.

Der Schreiber dieses Aufsatzes stellt sich das Forschen nach der Herkunft eines Musikstückes nicht gar so einfach vor. Nehmen wir ein anderes Beispiel: „Die Flucht nach Aegypten", welche Hector Berlioz den Parisern als das Werk eines sonst unbekannten Musikmeisters, Pierre Ducré, aus dem Jahre 1679 aufband. Berlioz erzählt, unter den Kritikern habe nur ein Einziger Zweifel über das Alter des Musikstückes geäußert; er giebt aber nicht an, wodurch dessen Zweifel hervorgerufen wurden. Was hätte dieser Gelehrte gegen die Echtheit einwerfen können, falls er nicht, wie die Anderen, bloß nach dem allgemeinen Eindruck urteilen wollte?

Digitized by Google

Nach meiner Anschauung täuscht man sich weniger leicht, wenn man die bemerkenswertesten Einzelheiten herauszieht und vergleichend betrachtet. In dem „Abschiedsgesang der Hirten" kommen z. B. folgende Unwahrscheinlichkeiten vor. Mir wenigstens sind diese Anführungen aus Werken des 17. Jahrhunderts nicht bekannt.

1) die Note fisis..

2) die unmittelbare Aufeinanderfolge der Tonarten Cis moll und G dur.

3) der verminderte Septimenakkord von *his* mit der Auflösung nach dem H moll-Dreiklang, eigentlich sogar G dur-Dreiklang, da jener nur Vorhaltsakkord ist.

4) der sogenannte übermäßige Quintsextakkord *a cis e fisis* mit der Auflösung nach dem E dur-Dreiklang. Diese Akkordfolge ist jetzt noch, also nach 200 Jahren, überaus selten. In „klassischen" Werken war sie selbstverständlich noch seltener. Man findet sie u. A. in der sechsstimmigen Ricercata aus dem musikalischen Opfer von Bach; im Finale des B dur-Quartettes, op. 130 von Beethoven; im Adagio des Es dur-Quartettes von Cherubini; einige Mal bei Schubert, z. B. in dem Lied op. 58, Nr. 3 und in der Fantasie op. 78. Beiläufig: diese Akkordfolge ist die erste Hälfte des von J. v. Arnold in der N. Z. f. M. 1887 besprochenen „Neuen Tonmaterials".

Auch die „Ruhe der heiligen Familie" enthält eine zweifelerregende Akkordverbindung: den kleinen Moll-Septimenakkord *h d fis a* mit nachfolgendem D moll-Dreiklang — eine Rarität allerersten Ranges! Hier indessen hätte Berlioz dem zweifelnden Kritiker erwidern können, daß in der Passacaglia „Dido's Lament" von H. Purcell dieselbe Folge aufträte: *a c e g* und *c es g*. (Henry Purcell, 1658—95, war ein Zeitgenosse jenes geheimnisvollen P. Ducrè.) Berlioz würde es aber nicht erwidert haben, da er nur ein paar kleine Kirchenstücke Purcell's kannte und diesen Komponisten keiner weiteren Beachtung würdigte.

Digitized by Google

Freilich kann man sich mit solchen Ausstellungen auch noch sehr irren. So glaubte ich früher einmal, die Dreiklangfolge Gis-moll-E moll (welche doch in H dur leicht erscheinen kann, woran ich aber nicht dachte) für etwas der neueren Musik Angehöriges halten zu müssen, weil sie mir zuerst bei Chopin und Wagner begegnete. Doch nach und nach erkannte ich, daß diese Folge nicht nur nichts Seltenes, sondern etwas Gebräuchliches ist. Sie ist überall vorhanden: man trifft sie bei Kuhlau und Hummel, bei Schubert und Beethoven, bei den Bach's, ja schon bei Georg Muffat, 1690. Ungewöhnlich ist sie nur dann, wenn sie zu moduliren scheint: Muffat, 3. Toccata; oder modulirt: Chopin, Gis moll-Mazurka, Bruckner, Romantische Sinfonie, 2. Satz; wenn die beiden Akkorde als tonische Dreiklänge nebeneinander stehen: Schubert, op. 83, Nr. 2 und op. 90, Nr. 2; oder den Eindruck des für sich bestehenden, von aller Tonart Abgelösten hervorrufen: Tarnhelmzauber. Die einfachste Anwendung zeigt sich in der Es moll-Polonaise von Chopin, wo diese Akkordfolge in H dur auftritt. —

„Diese Passionsmusik hat sich des Wohlgefallens Bach's zu erfreuen gehabt, sodaß er die Mühe nicht scheute, sie eigenhändig abzuschreiben. Das Vorhandensein dieses Autographs hat die Veranlassung gegeben, die Komposition der Passionsmusik nach dem Evangelisten Lukas ihm zuzuschreiben."

Ausgezeichnet! Das Autogramm war also nur die Veranlassung, nicht der Hauptgrund. Die für die Echtheit sprechenden „Gründe" holte man ja aus der Schmierpeterei selbst. Hätte nicht von Anfang an Bach's Name in Verbindung mit dieser Lukas-Passion gestanden, Niemand würde so frevelmutig gewesen sein, Bach die Ehre abzuschneiden. Man sehe sich das Ding nur einmal unbefangen an. Es ist freilich kein Vergnügen, in dieser widerwärtigen Sache herumzurühren. Welchen Wert messen denn die Herren nunmehr diesen ihren eigenen Beweisgründen bei? Diese heiteren Gründe waren doch für Diejenigen, welche die Klinke der musikalischen Gesetzgebung in der Hand halten, oder zu halten glauben, so überzeugender Natur, daß keine andere Meinung durchdringen konnte, und daß keinerlei Gegenvorstellung verfing, mochte sie ausgehen, von wem sie wollte! —

Digitized by Google

„während sie wahrscheinlich von Johann Hermann Schein herrührt."

Was Graf P. von Waldersee bisher als Antilogiker leistete, war schon höchst staunenswert. Nun krönt er gar noch als Anachronist sein Gedankengebäude in wahrhaft unerhörter Weise. — Da es sich um Anachronismus handelt, genügen hier Namen und Jahrzahlen. Johann Hermann Schein starb 1630.

Von den in der Lukas-Passion mißbrauchten Melodien und Texten sind die folgenden erst nach Schein's Tode entstanden.

Melodien:

„Herzliebster Jesu". Crüger, 1640. (Beide Lesarten der Lukas-Passion sind schon Varianten. Das gilt auch von den nachfolgenden Melodien.)

„Werde munter." Schop, 1642.

„Nun danket Alle Gott". Crüger, 1649.

„O Ewigkeit". Schop, 1642; Crüger, 1653.

„Straf mich nicht". Rosenmüller, 1655.

„Wer nur den lieben Gott läßt walten". Neumark, 1657.

„Jesu, meines Herzens Freude". Flittner? 1661.

Texte:

„O Welt, sieh hier." P. Gerhardt, 1647.

„Weg, mein Herz". P. Gerhardt, 1647.

„Siehe, mein getreuer Knecht". P. Gerhardt, 1656.

„Hör' an, mein Herz". P. Gerhardt, 1656.

„Jesu, meines Herzens Freude". Flittner, 1661.

„O daß ich könnte Thränen g'nug vergießen." Der Dichter Sacer starb 1699. Seine Gedichte erschienen 1661 und in neuer Ausgabe 1714.

(„Herzliebster Jesu" von Heermann stammt aus Schein's Todesjahre.)

Jetzt ist auch Schein entlastet.

Hätte doch Graf von Waldersee meinen ersten Beitrag in dieser Angelegenheit (Allg. M.-Z. 1891, No. 27 bis 39) nicht naserümpfend bei Seite geschoben, sondern eingehend durchstudirt, was seine Pflicht war, er würde die neue Blamage wohl kaum

Digitized by Google

unternommen haben. Nun, vielleicht liest er diesen zweiten Beitrag um so sorgfältiger. Vielleicht dämmert ihm dann auch auf, welch' großen Unrechtes sich diejenigen schuldig machten, die ihn von der Musikforscherei nicht zurückhielten, und die ihm erlaubten mitzusprechen, wenn Rust oder Franz redeten. Es wäre nicht das erste Mal, daß ein hochgeborener oder in Amt und Würde sitzender Herr von einem gänzlich titellosen Plebejer etwas lernt.

Am Schlusse des ersten Auszuges war folgender Satz ausgefallen, der besser hierher an das Ende paßt, denn er enthält gewissermaßen „die Moral von der Geschicht'":

> „Dieser Umstand ist der Erwägung wert, zumal er diese Passion betrifft, welche doch nicht von Jedermann für eine Komposition Bach's anerkannt wird."

Weshalb wurde die Meinung Anderer nicht schon früher beachtet? Weshalb beeilte man sich nicht, Bach's Namen von dem Schimpf zu reinigen, den man ihm angetan hatte? War das so unwichtig? Weshalb mußten Wilhelm Rust und Robert Franz erst in die Grube fahren, ehe man sich zu diesem Zugeständnis herbeiließ? Weshalb hat man ihnen diese Genugtuung vorenthalten? Wollte man diesen Meistern die Freude nicht gönnen? War es Scham, welche Stillschweigen auferlegte? Sind es Gewissensbisse, welche das Schweigen brechen?

Wären die Gründe, welche Prof. Spitta für die Autorschaft Bach's erfand, und die Gründe, welche Graf von Waldersee für die Autorschaft Schein's beibrachte, von einem namen- und einflußlosen Jemand ausgesprochen worden, man hätte sie nicht des Belächelns wert erachtet. Aber hervorragende gesellschaftliche Stellung eines Autors verleiht manchmal selbst der oberflächlichsten und leichtfertigsten Arbeit den Anschein der Tiefe und des Gewichtes und sichert ihr die Verbreitung. Eben darin liegt das Gefährliche. Deshalb sollten zur Kennzeichnung derartiger Leistungen die schärfsten Ausdrücke gewählt werden dürfen.

Es mag sein, daß den betreffenden Herren die Tonart, aus der dieser Aufsatz geht, nicht sonderlich behagt. Aber das ist ja der Herren eigene Schuld. Ich halte diesen Ton für durchaus angemessen, sonst schlüge ich ihn nicht an; ich bin auch kein toter

Digitized by Google

Hund. Falls in einer wissenschaftlichen Arbeit Hohn überhaupt zulässig ist — ich halte dafür — so ist er hier gerade am geeigneten Platz. Wie kann man seinen Unmut dämpfen, wenn der Unfähigkeit gestattet wird, als Gelehrsamkeit sich breit zu machen und Geltung zu verlangen, wenn einer Sache, die nicht wert ist, daß man ihretwegen die Feder nur ein einziges Mal eintaucht, die trefflichsten Eigenschaften nachgerühmt werden, und wenn dünkelvolle Gelehrte den beschränkten Untertanenverstand auch für die Kunstwissenschaft voraussetzen? Daß man so dumm und unwissend ist, wie diese (und noch zwei* andere) Leute sich selbst weismachen und uns weismachen wollen, braucht man ihnen nicht zu glauben. Und geböte nicht die Selbstachtung, daß man sich wehrt, so wäre man es doch den Enkeln schuldig, damit die sich nicht dermaleinst ihrer Großväter schämen. Sie werden so wie so genug an uns auszusetzen wissen, und leider mit Recht.

Nachwort.

Nachdem mein erster Beitrag zur Lukas-Passions-Frage in dieser Zeitung erschienen war, würdigte mich am 3. Oktober 1891 Robert Franz eines längeren Briefes, der mit noch zwei anderen aus den Jahren 1888 und 1892 bei anderer Gelegenheit vollständig veröffentlicht werden soll. Der Meister kam bei Lebzeiten nicht so zu Worte, wie sich's gebührte; man wird nach seinem Tode auf ihn hören müssen. An dieser Stelle möchte ich ein paar Auszüge geben, die sich direkt auf jene Arbeit beziehen. Es ist das erste Mal, daß ich mich dieser Auszeichnung rühme. Ein Ehrentitel wächst an dem damit Behafteten fest und ist beständig sichtbar, selbst an Wochentagen. Aber solche Ehre, wie sie mir durch Meister Franz zu Teil wurde, zeigt man nur bei ganz besonderer Veranlassung; sonst hütet und verbirgt man sie wie ein kostbares Kleinod. Franz schrieb mir:

„Als mir Otto Leßmann mitteilte, daß seine Zeitung einen längeren Artikel von Ihnen, den Choralsatz im Allgemeinen und die Lukas-Passion im Besonderen betreffend, demnächst publiziren

*) Damit sind die Herren Doctoren Hugo Riemann und Carl Fuchs (in Danzig) gemeint.

Digitized by Google

werde, war ich im Voraus von der Gediegenheit Ihrer Arbeit überzeugt: diese Ueberzeugung ist denn auch nicht getäuscht worden!

„Ganz abgesehen von meiner unbegrenzten Liebe zu Seb. Bach, dessen Werke unter allen Umständen von Unflätereien reingehalten werden müssen, übten Ihre Untersuchungen noch einen persönlichen Reiz auf mich aus; denn ich erlebte vor einigen Jahren die Genugtuung von dem Direktorium der Bach-Gesellschaft zu einem Gutachten über die Lukas-Passion aufgefordert zu werden. Meine Auseinandersetzungen, denen Dörffel's von mir durchkorrigirter Klavierauszug beigelegt wurde, hatten den Erfolg, daß die Lukas-Passion in die Lieferungen der Bach-Gesellschaft nicht aufgenommen werden sollte; jedoch behalte man sich eine Veröffentlichung für den letzten Band vor, der apokryphe Werke bringen werde. Hoffentlich ist nun auch diese Absicht in Folge Ihres vernichtenden Artikels zu Wasser geworden: Die Herren müßten sich ja schämen, wenn sie nach einer solchen Beweisführung die Aufnahme des Monstrums in den Appendix gestatteten! An einer Verwahrung meinerseits würde es auch nicht fehlen. — —

„Jeder, der es mit der Kunst ehrlich meine, weiß Ihnen für das tapfere Vorgehen den größten Dank."

Und Erich Prieger äußerte: „Schon längst lag es in meiner Absicht, Ihnen für die sehr interessanten Aufsätze zu danken, welche Sie in Sachen der Bach'schen Choräle veröffentlicht haben. Ich bedaure nur eins: daß nicht eine Ausgabe in Broschüren-Form veranstaltet worden ist. Soviel Wissen sollte nicht in einer Zeitschrift begraben bleiben." Man wolle mir es nicht als Eingebildetheit anrechnen, daß ich dieses Zeugnis, ausgestellt von einem ernsthaften Gelehrten, hier beibringe.

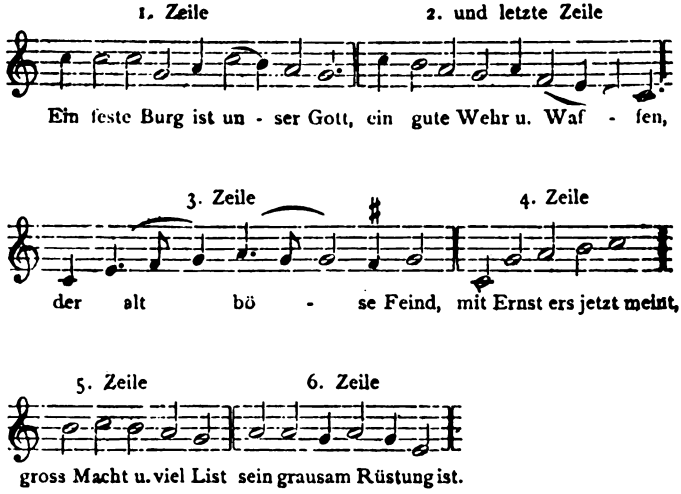
In einem Briefe vom 13. Mai 1892 sprach Franz den gleichen Wunsch aus wie Prieger, und erbot sich, die Vorrede zu schreiben. Vielleicht ist sie in seinem Nachlasse vorhanden. Leider konnte ich dem Wunsche nicht sofort entsprechen.

Digitized by Google

Die Melodie „Ein' feste Burg" im Jahre 1524.

Von Bernhard Ziehn.

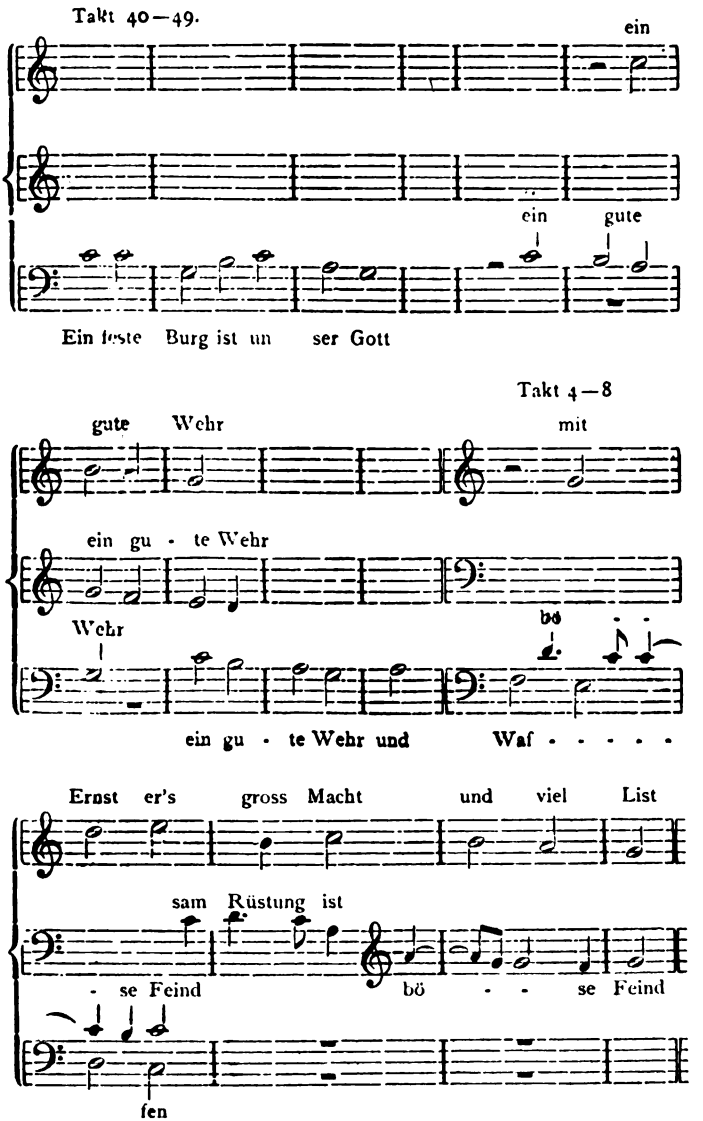
Professor Dr. Otto Kade macht in der Einleitung seiner Partitur-Ausgabe des Geistlichen Gesangbüchleins von Johann Walther (Wittemberg 1524) darauf aufmerksam, daß die erste Zeile der Melodie „Ein' feste Burg" nicht erst 1530 erschienen sei, sondern schon im Baß der No. 41 jenes Werkes vorkomme. Die Urgestalt der Melodie in Walther's Handschrift (aus Kade's Luther-Codex) wurde weiteren Kreisen zugänglich gemacht durch erneuerten Abdruck in König's Deutscher Literaturgeschichte. Die Melodie hat sechs verschiedene Zeilen, die von F nach C übertragen folgendermaßen lauten:



In dieser Form, doch mit einer kleinen verzeihlichen Aenderung in der dritten Zeile, ist sie jetzt wohl nur noch bei den Altlutheranern gebräuchlich.

Digitized by Google

Die Stelle von der Kade spricht (sie folgt weiter unten), ist gewiß sehr auffällig; aber auffälliger ist, daß Kade nur diese allein bemerkte, während derselbe Satz den ganzen Choral enthält.



Digitized by Google

Es fehlen nur von der dritten Zeile die ersten drei Noten (zwei Silben), von der vierten die letzten zwei, und von der sechsten die ersten zwei. Der leichteren Erkennbarkeit wegen sind die entsprechenden Worte des Chorals beigefügt worden; im Original steht der lateinische Text des 67. Psalms („Es wollt uns Gott genädig sein").

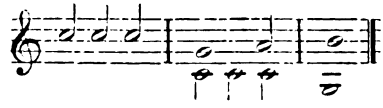
Hier drängt sich auf engstem Raume die Melodie einer umfangreichen, noch gar nicht vorhandenen Strophe zusammen. Das ist gewiß höchst sonderbar.

Es lag nahe und war auch reizvoll genug, den einzelnen Zeilen nun in anderen Sätzen nachzuspüren.

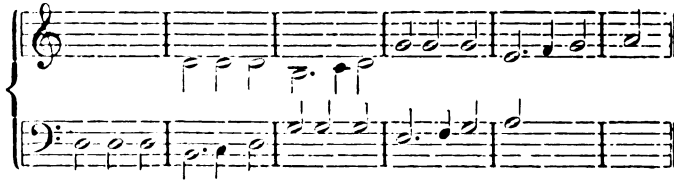
Zur 1. Zeile.

Anfänge mit dreimal derselben Note bringt Walther in No. 24 und 40 mehrfach und in Nachahmungen. Folgende, um 1524 bekannte Choräle beginnen in gleicher Weise: „Der Tag, der ist so freudenreich" — „Gelobet seist Du" — „Gott sei gelobet und gebenedeit. — „Jesus, der hat uns zugeseit." — "Puer natus" Schon bei Okeghem (geb. um 1415) und Josquin (geb. um 1445) begegnet man diesem Anfang. S. Auserwählte Tonwerke der berühmtesten Meister des 15. und 16. Jahrhunderts, herausgegeben von Otto Kade, Seite 12 und 107.

Okeghem, ***Lauter dantant.***



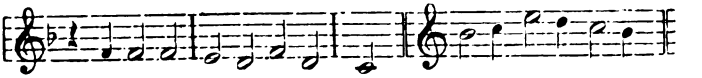
Josquin, *Missa: **Pange lingua.***



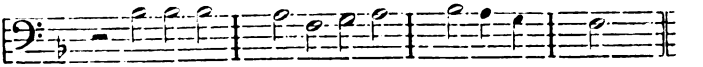
Digitized by Google

In Beziehung auf die ganze Zeile sind bei Walther noch folgende Stellen bemerkenswerth:

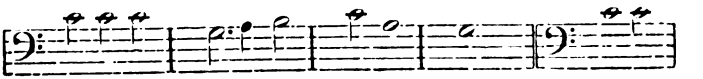
No 6, 1 Zeile, *Cantus firmus.* No. 15, *C. f.*



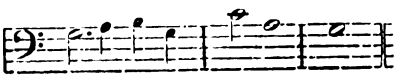
No 40



No. 41, II

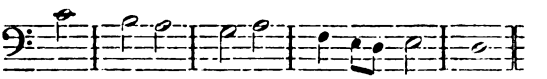


(Die von Kade angeführte Stelle.)



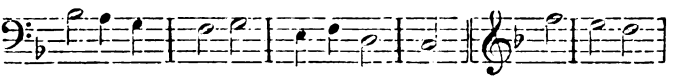
Zur 2. Zeile.

Walther, No. 31, *C. f.*

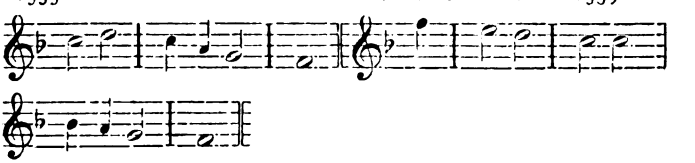


Diese Zeile wurde bald beliebt. Man findet sie, wenig verändert, in folgenden Chorälen:

An Wasserflüssen. 1525. Wo Gott zum Haus.



1535. Vom Himmel hoch. 1539.



Bei Bach stimmen die beiden letztgenannten Zeilen mit der entsprechenden aus „Ein' feste Burg" genau überein.

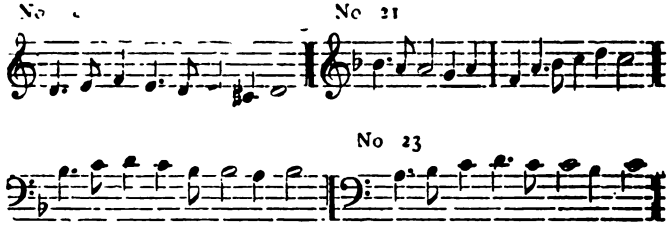
Digitized by Google

Zur 3. Zeile.

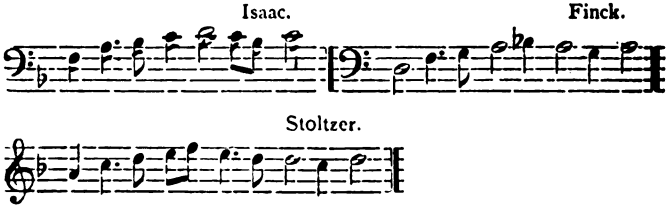
Jede Hälfte derselben ist eine sehr häufig erscheinende Figur. Die erste („der alt'") wendet Walther mehrfach, auch in Nachahmungen und als Sequenz an. Siehe No. 3, 21, 23, 34, 35, 38, 42. Interessante Beispiele aus der Zeit vor Walther enthalten Isaac's "Virgo prudentissima", Josquin's Stabat mater und die Missa Pange lingua (Auserwählte Tonwerke von Kade, S. 340, 64 und 108),*) — Die zweite Hälfte („böse Feind"), eine allgemein geübte Schlußformel, kommt bei Walther mit völlig gleichem Rhythmus 76 Mal vor, in allen Stimmen — in No. 40 allein 11 Mal, sogar einmal zweistimmig, und in No. 37 als Sequenz.

Wegen der Aehnlichkeit mit der ganzen Zeile sind folgende Stellen bei Walther zu erwähnen:

*) Bramel, S. 177; Shiselim, S. 192.

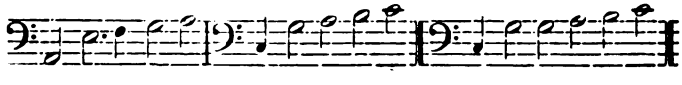


Fast gleichlautende Beispiele von Isaac (*Illumina oculos*), Finck (Anfang der *Missa de beata Virgine*) und Stoltzer (Psalm 12). S Auserwählte Tonwerke von Kade, S. 308, 247 und 297



Zur 4. Zeile.

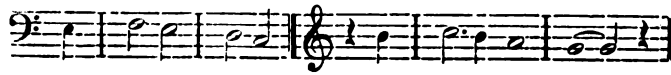
Walther, No. 3 und *Cantus firmus* der NNo. 13 und 25, jedesmal Anfang der Schlußzeile.



Digitized by Google

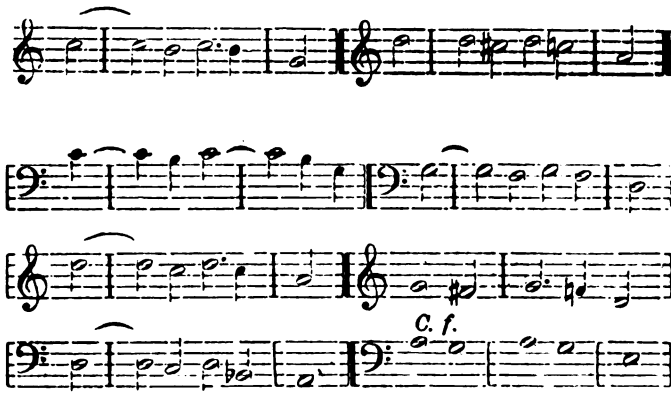
Zur 5. Zeile.

Walther, No. 41, II; No. 43.



Zur 6. Zeile.

Walther, No. 10, 22, 28, 30, 36, 40, 43.



(wie die neuere Lesart)

Nun wird wohl nicht mehr bezweifelt werden können, daß Walther „Ein feste Burg" erbaute, da er über sämmtliche Werkstücke verfügte und sie mit Leichtigkeit handhabte.

Digitized by Google

Ueber die Cambiata und andere altklassische, melodische Figuren.

Von Bernhard Ziehn.

I. Die Cambiata

besteht aus drei Tönen, von denen der zweite die Untersecunde des ersten und der dritte die Unterterz

des zweiten ist.

Die Secunde ist stets unbetont und in den meisten Fällen kürzer als der Ausgangston.

Es giebt verhältnismäßig wenig Sätze aus dem 15. und 16. Jahrhundert ohne diese Figur. Das nur an der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts gebildete Ohr empfindet die Cambiata viel merklicher als andere Fremdartigkeiten. Nur diejenigen Fälle wären auszunehmen, in denen die Cambiata als Quarte, Terz, Prime und als Sexte, Quinte, Terz und Dreiklang, sowie als Oktave, Septime, Quinte im Dominant- und kleinen Mollseptimenakkord auftritt, oder wenn die einzelnen Töne derselben verschiedenen Akkorden angehören.

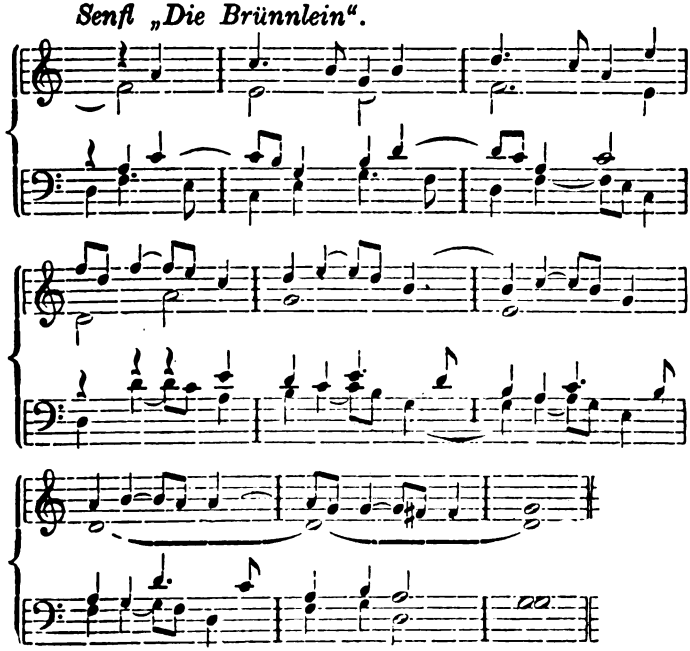
Unter den Arbeiten von Okeghem, Hobrecht und Josquin in Rade's „Auserwählten Tonwerken der berühmtesten Meister des 15. und 16. Jahrhunderts" befinden sich nur zwei, die der Cambiata ermangeln. In Johann Walther's Wittembergisch Gesangbüchlein von 1524 (43 Sätze) weisen nur acht Nummern keine Cambiata auf. Walther mag aber später die Cambiata als Manier erkannt haben, denn er merzte sie zum Teil aus; so am Schluß des Satzes *Vivo ego*, der ursprünglich neun Cambiaten enthält, während in den Ausgaben von 1537 an acht entfernt sind, was aus Rade's Notenbeispiel erhellt. Allerdings fügte Walther in überarbeiteten Sätzen gelegentlich auch Cambiaten ein,

Digitized by Google

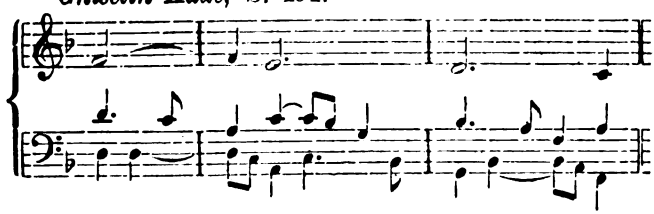
und zwar gewöhnlich als Oktave, Septime und Quinte des Dominantenakkordes. Mancher Tonmeister schwelgte zu Zeiten förmlich in dieser Phrase; so Senfl, z. B. am Schlusse der Lieder „die Brünnlein, die da fließen" (16 Cambiaten) und „Ein Meidlein zu dem Brunnen ging" (12 Cambiaten); auf ähnliche Art mit Nachahmung Josquin am Schlusse des ersten Teils der *Missa Pange lingua* und Ghiselin in dem Liede *La Alfonsina*.

Welche Freiheiten in harmonischer Beziehung die alten Meister durch Anwendung der Cambiata sich gestatteten, zeigen schärfer und kürzer, als es Worte vermögen, folgende Auszüge:

Senfl „Die Brünnlein".

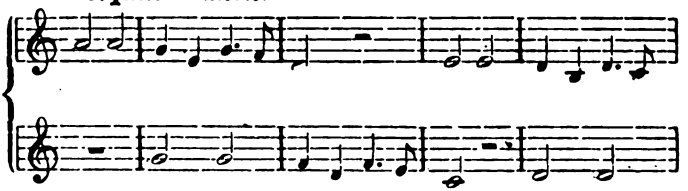


Ghiselin-Kade, S. 191.

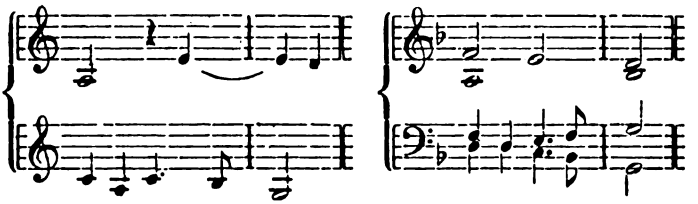


Digitized by Google

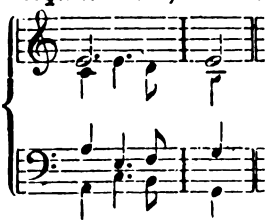
Josquin: Canon.



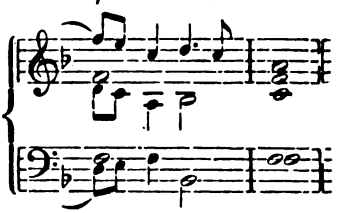
Josquin-Kade, S. 65.



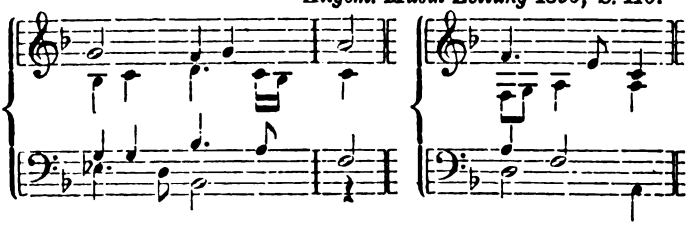
Josquin-Kade, S. 115.



Senfl-Kade S. 397.



Willaert-Kade, S. 543. Walther: „Gott hat das Evangelium".
Allgem. Musik-Zeitung 1896, S. 110.

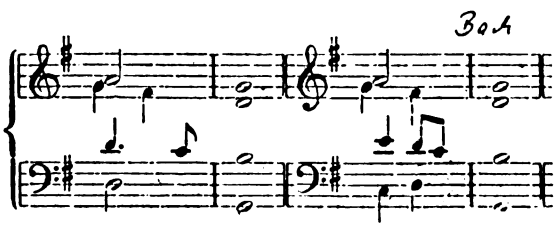


H. Bellermann sagt: „Man findet fast ohne Ausnahme, daß die dem (Terzen-) Sprunge (der Cambiata) folgenden zwei nächsten Noten stufenweise aufwärts steigen." Dieser Satz wird richtig, wenn man „fast ohne Ausnahme" durch „ausnahmsweise" ersetzt.

Digitized by Google

Schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts verliert die Cambiata an Häufigkeit. Aus 91 mir bekannten Sätzen Eccard's sind bloß 12 mit Cambiaten zu nennen, auch kommen sie hier nur vereinzelt vor und mit vier Ausnahmen nur im Dominantenakkord. In den „Preußischen Festliedern" von Stobäus beziehen sich gleicherweise nur 4 Cambiaten nicht auf den Dominantenakkord. Hassler hat im „Lustgarten" (1601) lediglich zwei, je eine in No. 39 und 48, und in seinen „Kirchengesängen" (1608) nur die unauffälligste. Selbst bei Moritz von Hessen, der die alte Art am treuesten bewahrte, erscheint sie spärlich („Komm, heiliger Geist, erfüll" — „Komm, heiliger Geist, Herre Gott" — „Nun bitten wir"). Bei Heinrich Schütz muß man noch länger suchen, ehe man eine findet. Später gewann sie wieder neues Leben und setzte sich namentlich im Recitativ als Schlußformel fest. So enthalten z. B. die Recitative der beiden Bach'schen Passionen und des Händel'schen *L'Allegro* viele Dutzende von Cambiaten.

Es dürfte sein, daß die in die tonische Quinte abwärts springende Dominantenterz, der die Quarte vorausgeht, ein Nachklang der alten Cambiata ist; denn die Dominantenterz hätte sich als *subsemitonium modi* einen Halbton aufwärts bewegen müssen.



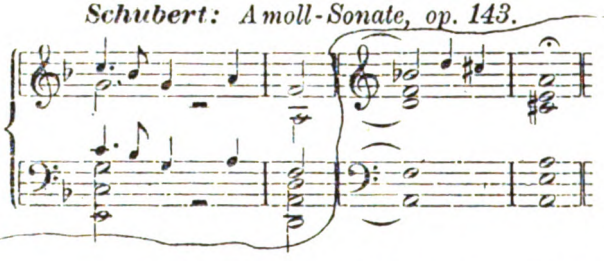
Der Leitton springt freilich auch bei älteren Meistern zuweilen terzabwärts, ohne daß eine Cambiata vorliegt; dann ist er aber meistens zweimal vorhanden, so daß er wenigstens das eine Mal

Digitized by Google

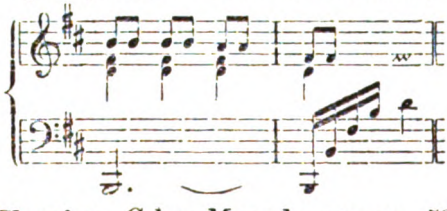
ſeine Aufgabe erfüllt. Siehe Okeghem-Kade, S. 11; Josquin-Kade, S. 100; Walther, 1524, No. 30.

Nachſtehende, der Muſik des laufenden Jahrhunderts entnommene Beiſpiele zeugen, mit Ausnahme des letzten, nicht nur von der zähen Lebenskraft der Cambiata, ſondern z. T. auch von ihrer Ausbildungfähigkeit nach der harmoniſchen Seite hin.

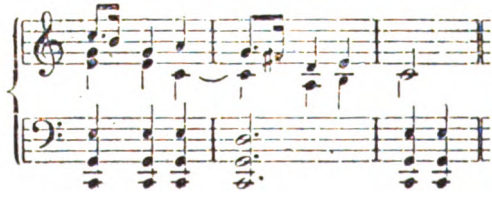
Schubert: A moll-Sonate, op. 143.



Chopin: Op. 25, No. 4 — H moll Präludium, Schluss —

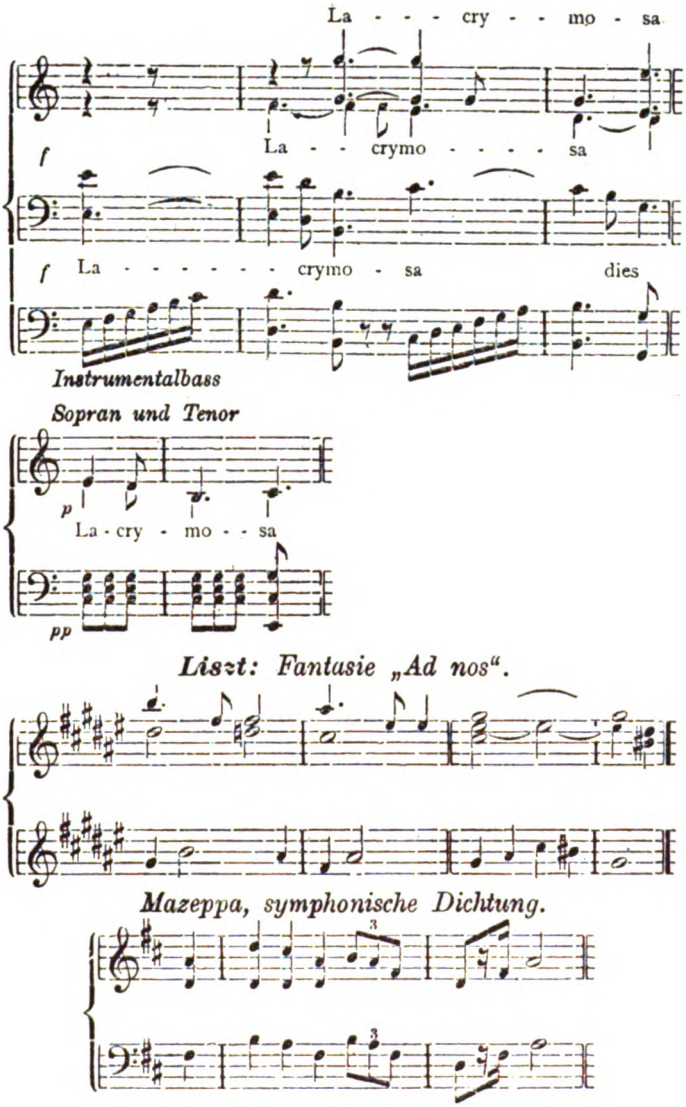


Chopin: C dur Mazurka aus op. 56.



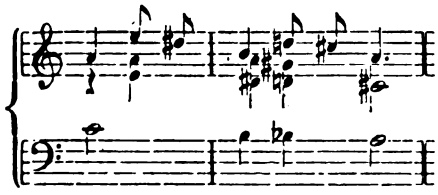
Berlioz: Requiem, Lacrymoſa. Vom 37. Takte an ſingt der Baß fünf Cambiaten nacheinander (die erſte Note iſt jedenfalls ein Vorhalt) — Takt 43 und 44 und ſpäter, ſowie Takt 125 und 126, und ſpäter erſcheint die Cambiata in der Oberſtimme (die erſte Note iſt akkordiſche Terz, die zweite ein Nachſchlag und die dritte ein Vorhalt).

Digitized by Google

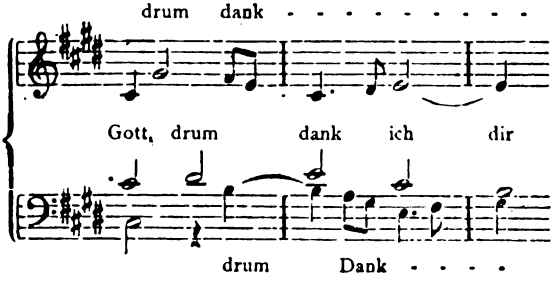


Grieg: Solvejgs Lied. (Vgl. Bernh. Ziehn Harmonie- und Modulationslehre S. 35, das Beiſpiel aus dem verſchollenen, doch in den Peer Gynt-Suiten, opus 46 und 55, wieder auferſtandenen opus 23).

Digitized by Google



***H. Bellermann:* „Sei Lob und Ehr".**

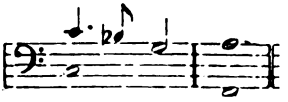


Es wird Niemandem zugemutet, auf's bloße Wort hin zu glauben, das letzte Beispiel sei das jüngste. Man muß mit eigenen Augen sehen, daß es der Komposition eines noch Lebenden entstammt: Contrapunkt von Heinrich Bellermann. Berlin, 1877, S. 268. Sonst dürfte wohl eher etwa das Jahr 1477 vermutet werden, als in den brandenburgischen Landen noch Albrecht Achilles den Taktstock schwang. Ja, man dürfte es Keinem verübeln, der mit seiner Vermutung über die Entstehungszeit noch ein paar hundert Jahre weiter zurückgriffe; denn jedenfalls liegt diese Empfindungs- und Ausdrucksweise den Tagen des Kaisers Barbarossa näher als denen des Kaisers Barbablanca. Es geht das Gerücht, daß einst nach dem Vortrag einer Beethoven'schen Symphonie in Berlin ein hervorragender Musikprofessor, mit dessen Anstellung irgendwo eine neue Aera beginnen sollte,*) weil

*) Ein trügerisches Hoffen. Nach Grell's Meinung ist „nicht eher ein Segen zu gewärtigen, als bis aus allen wirklichen Kunstinstituten, namentlich aus Kirchen und Schulen, jegliches Instrument verbannt ist". Und Grell ist noch immer die maßgebende Größe seiner Gemeinde.
H. Bellerman † 1903.
Ed. Grell † 1886.

Digitized by Google

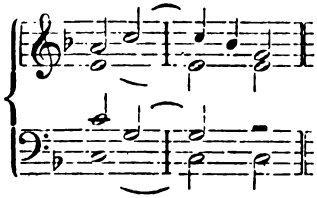
er einer der wenigen überlebenden Verfechter der allein wahren Musik sei, geäußert habe, zwei Takte ordentlicher Kontrapunkt wögen irgend eine Symphonie Beethoven's auf. Nun, zwei Takte, wie diese von H. Bellermann, möchten dazu doch wohl nicht gewichtig genug sein; und Leute mit solcher Musik beklagen die durch Sebastian Bach herbeigeführte und seitdem allgemein eingerissene Verderbnis! Zum Glück brauchte dieser greuliche Dreigesang nicht den Anfang des Aufsatzes zu bilden: Jedermann hätte fröhlich auf die Fortsetzung verzichtet. Euphorion (Faust, 2. Teil: „Nur das Erzwungene ergetzt mich schier") und Proteus (ebenda: „So etwas freut mich alten Fabler! je wunderlicher, desto respektabler") dürften unter den Lesern der „Allgemeinen Musikzeitung" schwerlich Gleichgesinnte werben können.

Carl von Winterfeld brachte bei einer seiner Herunterreißungen des Meisters Johann Walther folgenden Satz zu Papier: „Die in der Singweise („Komm heiliger Geist, Herre Gott") gegebenen Ausweichungen treten durch die drei tiefen Stimmen ziemlich erkennbar heraus, jedoch ohne geistvolle Züge, ohne bedeutungsvolle Keime tieferer Entfaltung; wir müßten denn einen solchen darin finden wollen, daß die kleine Septime der Oberquinte des Grundtons, gegen deren große Terz im Zusammenklange den Tritonus bildend, zuweilen bei den Schlußfällen, durchgehend in einer Figur gehört wird,  die später, um die Zeit des Orlandus Lassus, schon sehr allgemein geworden war, und auch bei seinem Schüler Joh. Eccard häufiger vorkommt als eine Verzierung der Schlußfälle, bei denen die Tonmeister des 16. Jahrhunderts der angeschlagenen Septime sich jedoch beharrlich enthielten." In verständlicheres Deutsch übertragen: „Walther's Stimmführung läßt Mancherlei zu wünschen übrig. Neues und Fruchtbares ist nicht bei ihm zu finden, ausgenommen die zweifelhafte Errungenschaft, daß im Dominantenakkord der Octave die Septime und Quinte nachschlagen, was nach Walther zwar gebräuchlich wurde, vor Walther indessen nicht vorgekommen ist." (Winterfeld meinte

Digitized by Google

sicherlich 15. Jahrhundert, denn Walther, Lassus und Eccard waren ja Meister des 16. Jahrhunderts.) Trotz Winterfeld's Behauptung ist diese Art der Cambiata in der Zeit vor Walther gebraucht worden:

Okeghem· Et in terra, Doppelkanon



Die folgenden Nummern- und Seitenangaben beziehen sich auf Kade's „Auserwählte Tonwerke":

Okeghem, No. 3. Hobrecht, No. 11 (zweimal). Josquin: Stabat mater, S. 63

Isaac: Christus filius Dei, S. 319, 321, 327, 343.

Nach Heinrich Bellermann „darf die Cambiata nur in Melismen vorkommen, darf also niemals durch Silben zerstückelt werden". So sprechen sich auch Eitner und Kade aus: „Die sogenannte Cambiata ist nicht mit Silben zu belegen". Diesen Behauptungen widerspricht der Brauch. Man vergleiche folgende Beispiele mit „zerstückelter" Cambiata:

Hobrecht-Kade, S. 53. Josquin-Kade, S. 65, 86—82, 99, 100. Isaac-Kade, S. 319, 323, 324.

Volkslieder: „Insbruck, ich muß dich lassen" (15. Jahrh.), 2. und 5. Zeile.

„Herzlich tut mich erfreuen" (bei Rhau, 1545), 2., 6. und 7. Zeile.

Choralmelodien aus dem Erfurter Enchiridion, 1524:
„Christum wir sollen loben schon" und
„In Gott gelaub ich", letzte Zeile.

Aus Walther's Wittembergisch Gesangbüchlein, 1521:
„Aus tiefer Not" (phrygisch) und
„Es spricht der Unweisen Mund", 1. Zeile;
„Gott sei gelobet", 5. Zeile;
„Hilf Gott, wie ist", 6. und 7. Zeile;
„Wär Gott nicht mit uns", 5. und 6. Zeile.

Walther, 1530 (1529): „Eine feste Burg", vorletzte Zeile.

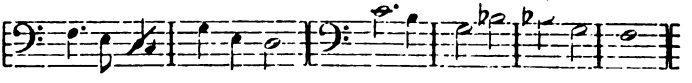
Aus dem Erfurter Enchiridion und bei Walther:
„Dies sind die heiligen zehn Gebot", 4. Zeile;
„Jesus Christus, unser Heiland, der den" (ionisch), 3. und 5. Zeile.

Digitized by Google

„Komm heiliger Geist, Herre Gott", 1., 3. und 7. Zeile.
Aus dem Straßburger Kirchenampt, 1525:
„Aus tiefer Not" (ionisch), 5. und 6. Zeile;
„Mein Seel", 1. Zeile.
W. Dachstein, 1525: „An Wasserflüssen", 1. Zeile;
„Vater unser im Himmelreich" (ionisch), letzte Zeile;
„O Herre Gott, begnade mich", 7. und 8. Zeile.

Es ist öfters angemerkt worden, daß Cherubini sich nicht erklären konnte, weshalb die alten Kontrapunktisten nicht lieber erst die Terz und dann die Secunde nahmen. Da wäre nachzutragen, daß Cherubini selbst die Cambiata in der achtstimmigen, sehr entwickelten einfachen Fuge für zwei Chöre *"Et vitam"* zweimal anbrachte, daß ferner die von ihm als Verbesserung vorgeschlagene Figur den Alten nicht unbekannt war. Das ersieht man wohl am besten an solchen Beispielen, in denen das von Cherubini Gewünschte unmittelbar auf eine Cambiata folgt.

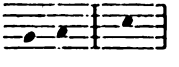
Isaac-Kade, S. 348. Walther, 1524, N. 32 u. Erfurter Enchiridion.



Die meisten Cambiaten der oben angeführten Choräle verschwanden schon frühzeitig, indem jene naheliegende Aenderung vorgenommen, oder die Terz mit einem Durchgang ausgefüllt wurde.

II. Die umgekehrte Cambiata.

„Im 15. und 16. Jahrhundert findet man die Cambiata nur abwärtssteigend angewandt". H. Bellermann.

Das Vorhandensein der aufsteigenden oder umgekehrten Cambiata  in jener Zeit ist nicht wegzuleugnen. Trotzdem Herr Bellermann nur in der vor-Bach'schen Musik lebt und webt, scheint er sich doch noch nicht genügend umgesehen zu haben.

Digitized by Google

In der katholischen Kirche werden die hypodorischen, phrygischen und hypomixolydischen Psalmen mit der umgekehrten Cambiata intonirt, desgleichen ein Magnificat. Letztere Intonation brachte Richard Strauß als solche in seinem Zarathustra an: Takt 12 bis 14 des Abschnittes „von der großen Sehnsucht".

O crux benedicta von Goudimel enthält die umgekehrte Cambiata dreimal. Der Satz ist abgedruckt in H. Bellermann's Kontrapunkt.

Hans Sachsens kurzer Ton, Abgesang; vgl. Frauenlob's neuen Ton, 1. Zeile.

Beispiele aus Otto Kade's „Auserwählten Tonwerken der berühmtesten Meister des 15. und 16. Jahrhunderts":

Hobrecht: Ave regina, 2. Teil.
Josquin: Stabat mater. Die ersten Noten des Cantus firmus im 2. Teil, und des Discant, des Contratenor und der *Quinta vox* im 2. Teil.
Josquin: *Missa Pange lingua*, die ersten Noten des Haupttemas im 2. Teil.
Isaac: Die ersten Noten der Oberstimme eines dorischen Alleluja; S. 350
Der Hymnus *Pange lingua*, Lesart von 1531, 3. Zeile; S. 79.
Senfl: „Herr, durch dein Blut", 1. und 3. Zeile; S. 79.
Senfl: *Ave rosa*, die ersten Noten des *Cantus firmus*.
L. Schröter: *Te deum*, 1. Zeile. Ebenso Eccard, 1598.

Beispiele aus Chorälen jener Zeit:

(Lesart nach Walther und dem Erfurter Enchiridion.)
„Christ lag in Todesbanden" und „Ein feste Burg", 1. Zeile;
„Jesus Christus, u. H., d. d." (ionisch), 4. Zeile;
„Nun freut euch" (mixolydisch), letzte Zeile;
„Durch Adams Fall" (phrygisch), Baß;
„Nun freut euch" (dorisch), Discant.
Auch *Vivo ego* von Walther, 1524, *Cantus firmus*.
(Nach den ältesten bekannten Lesarten.)
„Also heilig ist der Tag" und „Allein zu dir, Herr Jesu Christ", 1. Zeile;
„Christus, der uns selig macht", 2., 4., 6. und 8. Zeile;
„Vater unser im Himmelreich", 3. Zeile.

Die neuere Musik besitzt die umgekehrte Cambiata noch. Z. B.: Franz, Opus 21, No. 2: „jeder Gram entweicht" und „der Vergangenheit"; Rheinberger, F dur Orgelkonzert, Haupttema.

Digitized by Google

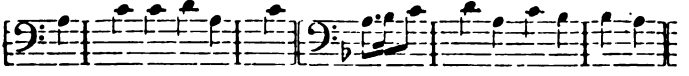
III. Das Schwanenmotiv.

A. Reißmann schrieb im Jahre 1873: „Schubert's Lied „Die Rose", Opus 73, wird auch dadurch bemerkenswert, als ihm das am meisten bekannte Motiv aus Wagner's „Lohengrin", das sogenannte Schwanmotiv, entlehnt ist." Neun Jahre später sagte Robert Franz zu Dr. Waldmann: „Sehen Sie sich Schubert's Lied „Die Rose" an — es liegt darin das Lohengrin-Motiv „Mein lieber Schwan" ganz deutlich". Damit wollte Franz beweisen, „daß Wagner sich für die lyrischen Stellen seiner Werke Schubert als Muster genommen habe". Sonderbarerweise fiel ihm nicht ein, daß dasselbe Rosen-Motiv in dreien seiner eigenen Lieder erklingt. Theorie und Geschichte der Musik waren Franzens starke Seite nicht, was er selbst bekennt; Reißmann indessen, als Musikgelehrter, kann für seine leichtfertigen Behauptungen keine Entschuldigung vorbringen — er durfte das „sogenannte Schwanmotiv" nicht aus Schubert's Rose „entlehnen" lassen; er mußte wissen, daß diese Figur sich bereits durch die Musik von Jahrhunderten schlängelt.

Beispiele:

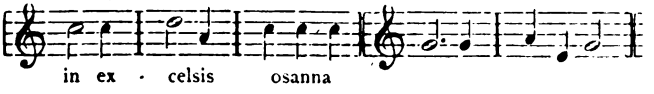
Jenaer Liederhandschrift, Blatt 16a.

Meister Stollens Almentweise, 2. Zeile.

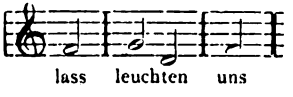


Scandellus, „Osanna", 1553

Peter Cornet, Thema einer Fantasie, um 1600.



Choral „Der du bist drei in Einigkeit", bei Moritz von Hessen, 1612, und Bach, Br. u. H. No. 154, letzte Zeile.

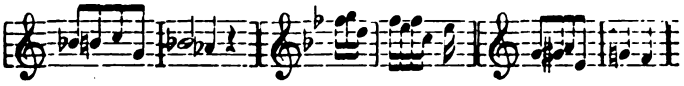


Digitized by Google

Choral „O grosser Gott von Macht"
1. Zeile, Melchior Frank, 1632.

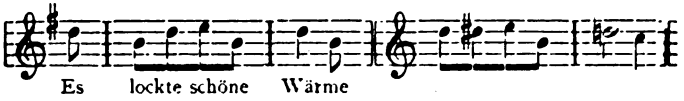
Choral „Jesus Christus, unser Herr und Heiland", letzte Zeile, Stobäus 1635 u. 1644, Bach-Erk, No 286

Beethoven, Opus 13, 22 und 132.

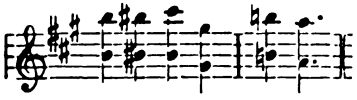


Schubert, „Die Rose".

Chopin, erste A moll-Mazurka u.

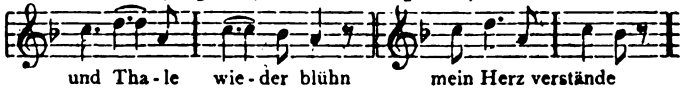


G moll-Ballade.

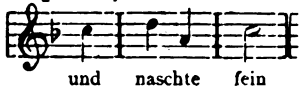


Robert Franz, Opus 9, No. 2.

Opus 11, No. 6.



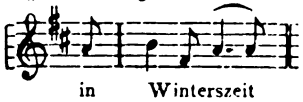
Opus 22, No. 1.



„Lohengrin".

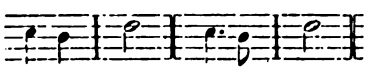
„Walküre.

„Meistersinger".



Digitized by Google

IV. Der (gebräuchlichste) Accentus acutus.



Nur in wenigen Fällen sind die ersten zwei Noten gleich groß.

Robert Franz äußerte im Jahre 1882 nach Dr. Waldmann's Bericht: In meinem Opus 51, in dem Liede „Wiedersehen" ist eine Stelle, das Recitativ, diese Stelle ist das Schicksalsmotiv aus der „Walküre". Allerdings verwahrte er sich dagegen, als ob Wagner ihn, oder er Wagnern abgeschrieben habe. Meister Franz dachte indessen nicht daran, daß dieselbe Stelle, auch harmonisch getreu, schon in seinem Opus 5, No. 4 vorkommt. Dieser Hinweis wäre von größerem Gewichte gewesen als jener; denn Opus 5 war schon 1845 erschienen. Auch dachte er leider nicht daran, daß die betreffende Stelle sich in derselben Weise in Schubert's „Trockenen Blumen" vorfindet; was deshalb bemerkenswert ist, weil Franz über dieses Lied jenem Dr. Waldmann einen Vortrag hielt. Nicht minder bemerkenswert ist es, daß er sich auch nicht der gleichen Stelle in dem Recitativ *"Unto which of the angels"* aus Händel's Messias erinnerte, welches Oratorium er doch neu bearbeitet hat.

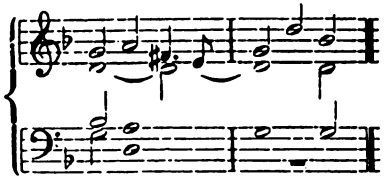
A. G. Ritter, mein berühmter Landsmann, scheint die in Rede stehende Figur für eine Erfindung Landino's, der 1390 starb, gehalten zu haben; denn er bezeichnet in seiner Geschichte des Orgelspiels diese „auffällige Schlußwendung" wiederholt als „Landino's Schlußformel". Das ergiebt Franzens Meinung gegenüber immerhin einen Unterschied von fünfhundert Jahren; aber diese melodische Folge ist noch bedeutend älter. Lieder des 13. Jahrhunderts enthalten bereits den *Accentus acutus* (Siehe Jenaer Liederhandschrift und Nithart's Lieder), und in Wagner's Parsifal hören wir ihn noch (Kundry: „kaum erwacht"). Wer diese eigentümliche Folge von drei Tönen durch die Zwischenzeit verfolgen will, wird sie u. A. in folgenden Werken antreffen:

Lieder Oswald's von Wolkenstein, 1367—1445 (z. B. „Dein Blick" und „Trostreicher Hort").
Chansons von Binchois, I. Hälfte des 15. Jahrhunderts.

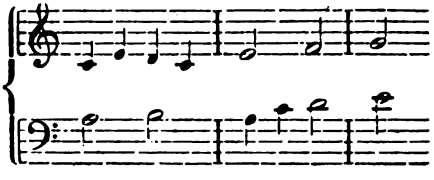
Digitized by Google

Bei diesen Stücken empfängt man den Eindruck, als ob der Komponist ohne den *Accentus acutus* gar nicht zu arbeiten vermocht hätte: in zwei Liedern bringt er ihn je siebenmal, in einem zehnmal, und in einem anderen dreizehnmal an, selbst mehrmals doppelstimmig in Quarten. Binchois verwendet, wie später Okeghem, Isaac und Kleber, diesen „Accent" gelegentlich auch innerhalb eines melodischen Abschnittes, was sein Zeitgenosse Dufay ebenfalls tat. Zwei derartige Beispiele von Dufay:

Aus der Missa L'omme armé«.



Aus der Missa »Ecce ancilla Domini.«



Okeghem, Josquin, *Pierre de la Rue, de Orto,* Finck und Isaac. S. Auserwählte Tonwerke von Rade, Seite 6, 13; 64, 68, 97, 107; 141, 143; 197, 200; 249, 250, 251; 310.

Arnold Schlick, 1512, *Salve Regina* und *Pete quid vis,* für Orgel (Eitner's Monatshefte).

Walther, 1524, *Festum nunc celebre* und *Vico ego* (Wittemb. Ges. Buch, herausgegeben von Rade).

Leonhard Kleber, 1524, *Kum hayliger gaist,* für Orgel (Zur Geschichte des Orgelspiels von Ritter).

H. Schütz, 1640, „Die sieben Worte", zweimalige und dreimalige Wiederholung zu dem Texte „Mutter Schwester Maria" und „Bist du Christus".

Seyfried, „Beethovens Studien" (als „Phrasen zu Fragen" sechsmal mit verschiedener Harmonisirung).

Beethoven, Es dur-Sonate, Op. 81, 2. Satz, Hauptmotiv.

Weber, Freischütz-Ouverture, Takt 2 und 6; „Trübe Augen", Takt 14 und 16.

Chopin, B moll-Scherzo, A dur-Theil, Takt 10 und 11, Doppelstimmig in Sexten.

Grieg, Opus 43, No. 6, Periodenschlüsse.

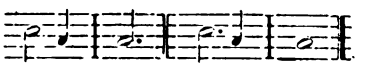
„Tannhäuser", Gebet der Elisabeth: „nahen kann".

Digitized by Google

„Lohengrin", 2. Akt, 2. Szene: „dir so fremd" — „gern verschmäht" — „dich mir nah".

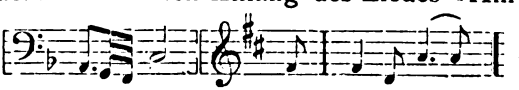
Es ist sehr lohnend, diese Beispiele der Harmonisation wegen zu vergleichen.

V. Der Accentus medius.

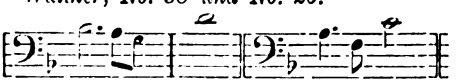


Eine uralte und weitverbreitete Schlußphrase, die sich ebenfalls bis zur Jenaer Liederhandschrift zurück verfolgen läßt. Sie ist bei Nithart, Binchois, Dufay und Okeghem vorhanden. Besonders häufig machten Josquin und Walther von ihr Gebrauch, auch mit Nachahmungen durch alle Stimmen. Aehnliches findet man bei Finck und Stoltzer. (Die entsprechenden Rhythmen in Rheinberger's „Jagd" und Liszt's „Wilder Jagd" klingen wie eine Nachempfindung dieser Sätze.) Später zog sich der *Accentus medius* ins Recitativ zurück, siehe z. B. H. Schützens Passionen.

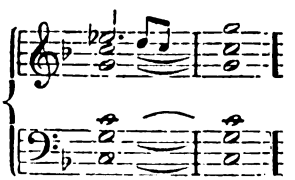
VI. Pogner's Motiv

nebst dem verwandten Anfang des Liedes »Am stillen Herd«  haben Urahnen in den Werken Hobrecht's, Josquin's und Walther's. Es sind fast immer Abschlüsse der Begleitungsstimmen. So stehen von sechs Fällen bei Walther (1524) fünf im Alt und einer im Baß.

Walther, No. 38 und No. 26.



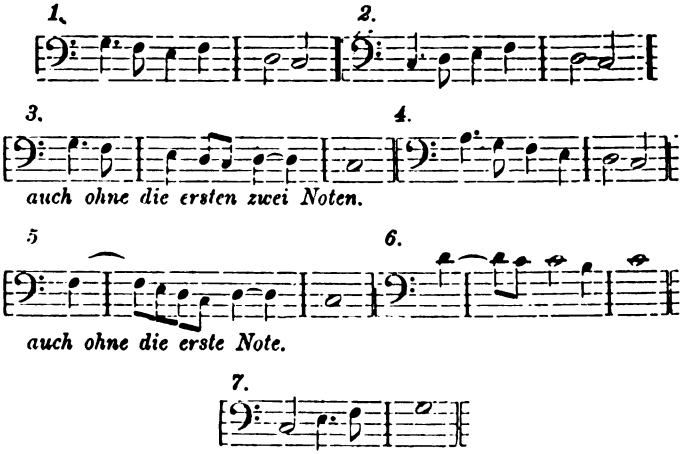
Eine Ausnahme bildet der Schluß von Arnold von Bruck's „O du armer Judas":



Digitized by Google

VII. Längere Schlußphrasen.

Unter den mehr als drei Noten umfassenden melodischen Bildungen dürften die folgenden wohl die beliebtesten gewesen sein. Sie kommen in Dur und Moll vor.



Fundorte:

1. Choralmelodien: Ach, mein Gott, sprich — An Wasserflüssen — Gott der Vater (Walther), Schlußzeile, doch mit Vorhalt vor der vorletzten Note — Herr Jesu Christ, du höchstes Gut — Jesus Christus, unser Heiland, der den (dorisch Walther) — Jesus Christus, unser Heiland, der von (äolisch, Walther) — In dich hab ich gehoffet (Bach-Erk, No. 70 und 77) — Kommt her zu mir — O du armer Judas (Schluß nach Lossius) — O Herre Gott, dein göttlich Wort (Eccard) — O Mensch, bewein — Was mein Gott will — Wenn mein Stündlein. — (Wo nicht der Tonsetzer angegeben ist, sind stets die ältesten Lesarten gemeint.)

Hobrecht, weltliches Lied ohne Text, No. 9 bei Rade, Contratenor, erste und letzte Zeile.

Walther, *Deus misereatur*, 2. Teil, Tenor, Schluß.

— *Deus qui sedes*, Baß.

Eccard, Es spricht der Unweisen Mund wohl, Baß, 2. Zeile.

2. Josquin, Herkules-Messe, dreistimmiger Canon, Vordersatz des Themas.

Josquin, *Je scy bien dire*, No. 16 bei Rade, Contratenor, erste Zeile und später.

In Gottes Namen fahren wir, Schlußzeile bei Finck.

Isaac, *Puer Natus*, Rade, S. 345, Discant und Tenor, S. 346, Baß.

Walther, 1524, *Cottidie, Vagans — Deus qui sedes*, einmal im Tenor, zweimal im Baß — Durch Adams Fall, phrygisch, dazu im Baß

Digitized by Google

die Verkleinerung — Es spricht der Unweisen, 2. Zeile, derselbe Text im Baß auf die wiederholte Verkleinerung — Gott der Vater, Baß.

Walther, 1548, Gott hat das Evangelium, 2. Zeile, A t.

Mag ich Unglück nicht widerstan, 3. Zeile, aber nicht die ursprüngliche Lesart Senfl's.

Frisch auf, gut Gsell, 1560.

Hassler, Ricercare in C, Thema des drittten Theils (Ritter, Geschichte des Orgelspiels).

Schwing dich auf, Crüger, 1653.

3. Adam de la Hale, *"Glorieuse vierge"*, Schluß.

Walther, Ein neues Lied wir heben an — Jesus Christus, u. H., d. d., dorisch, zweimal — Jesus Christus, u. H., d. v., äolisch — Gott hat das Evangelium, 1. und 2. Zeile der Melodie, letzte Zeile Discant und Alt in Terzen — Cottidie, Baß.

Ich hab' heimlich ergeben mich — Ich weiß ein fein brauns Mägdelein — Von edler Art — Christe, du bist der helle Tag, Calvisius — Erhör mich, wenn ich ruf zu dir, Calvisius.

Palestrina, *Stabat mater* (*in tanto supplicio*, Tenor).

4. Walther, Jes.Ch., u. H. d. v., äolisch, zweimal im Baß.

Stobäus, Uns ist ein Kind, Baß.

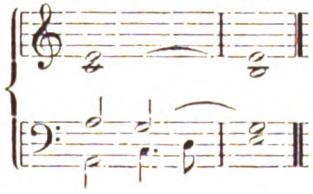
5. Volkslieder, Die Sonn, die ist verblichen — Entlaubet ist der Walde — Ich armes Meidlein klag mich sehr — Mit Lust tät ich ausreiten — Was wird es doch — Wer lützel bhalt.

Walther, 1524, Christ lag in Todesbanden, No. 10, Discant und Baß in Recimen — Nu kom der Heiden Heiland, Alt und Baß in Decimen.

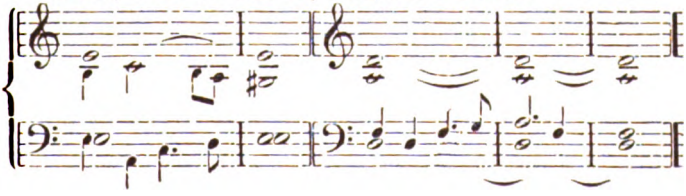
Schröter, 1571, *Te deum*, Schlußzeile, 1. und 2. Discant in Terzen.

6. und 7. wurden kürzlich bereits eingehend behandelt (Allg. Musikztg. No. 28—29, „Die Melodie „Ein feste Burg" im Jahre 1524". Es werden deshalb hier nur noch drei Stellen angeführt, wo die letzte Melodiephrase besonders scharf am Schluß eines Satzes hervortritt.

Ducis — Kade S 234.



Walther, Wittemb Ges. B., 1524, No. 3 und 23



Digitized by Google

Ueber die symmetrische Umkehrung.

Im Anschluß an das 8. Beiheft der Publikationen der Internationalen Musik-Gesellschaft: **Hermann Schröder's** „Die symmetrische Umkehrung in der Musik — ein Beitrag zur Harmonie- und Kompositionslehre mit Hinweis auf die hier technisch notwendige Wiedereinführung antiker Tonarten im Stile moderner Harmonik".

Von **Bernhard Ziehn.***)

„Das Gedankenwerk des Autors ist, wenn irgend etwas auf der Welt, sein Eigentum. Er muß es mitteilen können, ohne sein Eigentumsrecht gefährdet zu sehen."

Schopenhauer.

Als eine Folge kontrapunktischer Studien kam mir s. Z. der Gedanke, das etwas spröde *Contrarium reversum* mittelst ausgedehnter Anwendung der Chromatik geschmeidiger zu machen und so für die Harmonielehre, die Komposition und die Klaviertechnik auszubeuten. Das Ergebnis, eine wirklich genaue Umkehrung, bei der die Intervalle in durchaus gleicher Größe melodisch und harmonisch in entgegengesetzter Anordnung erscheinen, nannte ich „Umkehrung nach der Gegenseite", bis mir der bessere Ausdruck „symmetrische Umkehrung" einfiel.

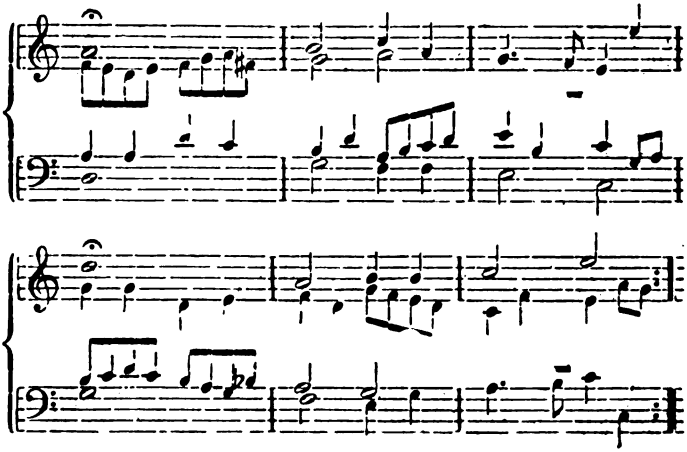
Die folgenden Angaben zeigen das symmetrische Verhältnis in Noten:

Paul Siefert, 1619. S. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1891.

---

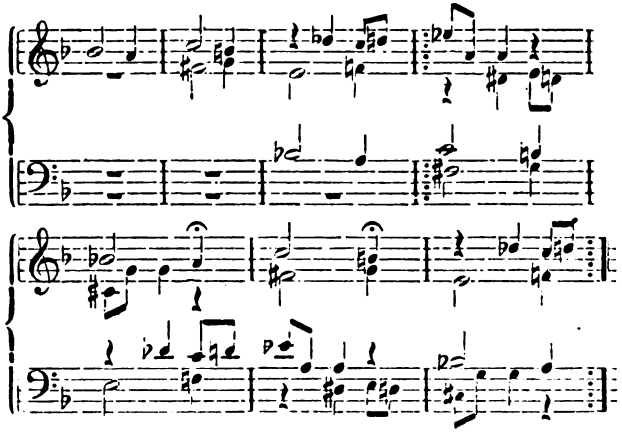
*) Daß der Schreiber dieses Aufsatzes öfters von sich redet, hängt mit dem Wesen der Sache zusammen. Es geschieht nur widerwillig, läßt sich leider nicht umgehen.

Digitized by Google



Die Unterstimmen der zweiten Hälfte stehen zu den Oberstimmen der ersten Hälfte im symmetrischen Verhältnis; desgleichen die Oberstimmen der zweiten Hälfte zu den Unterstimmen der ersten.

M. G. Fischer, † 1829. Titelblatt der VIII Chorale mit begleitenden Canons, C. H. Rink gewidmet.

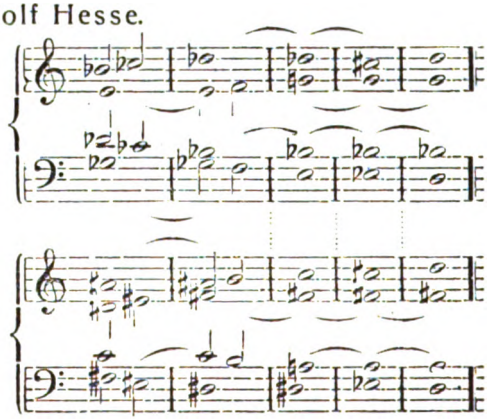


Alt und Baß sind dem Sopran and Tenor symmetrisch entgegengesetzt.

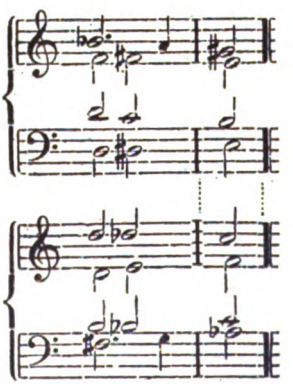
Digitized by Google

[Da die alten Herren in derartige Dinge öfters mancherlei hineingeheimnißten, so lese ich aus den ersten 3 Takten außer den Namen Bach,- auch noch C. H. R(ink), sowie Mi. G. Fischer heraus.]

Adolf Hesse.

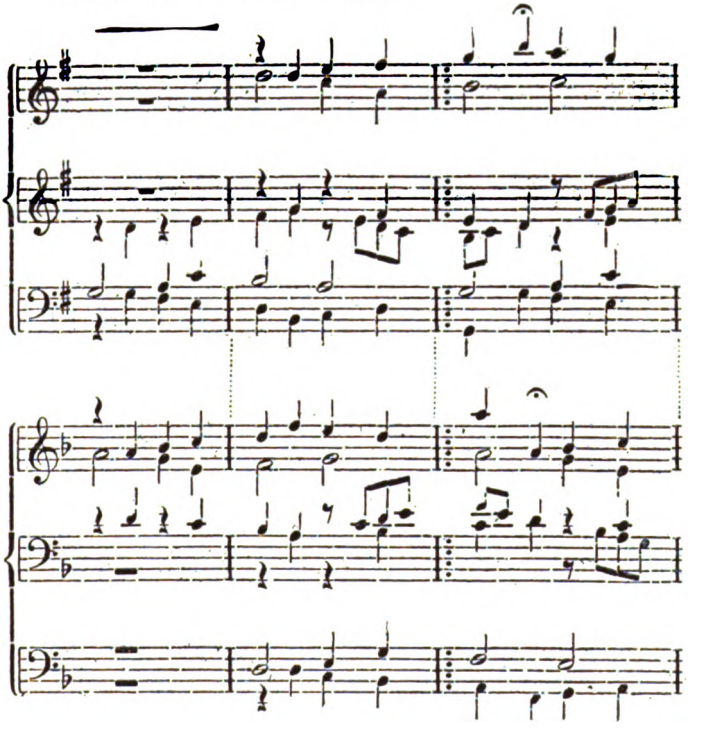


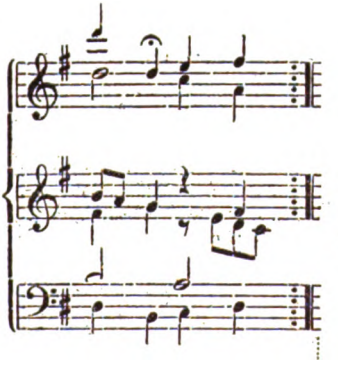
Ph. Em. Bach, Albrechtsberger, Rich. Wagner.



Digitized by Google

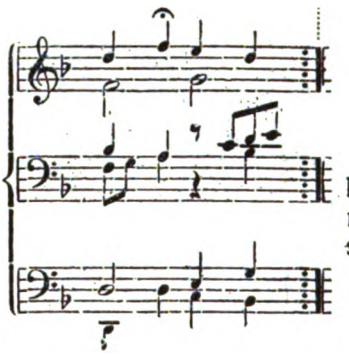
Seb. Bach. Canon triplex.





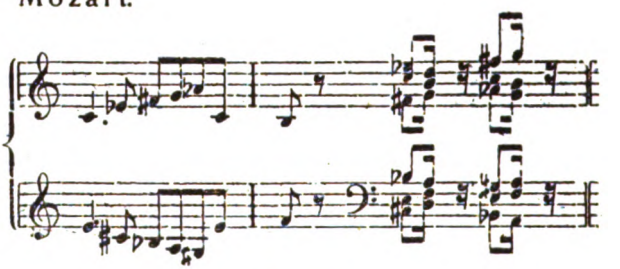
Die drei Oberstimmen bilden das *Contrarium reversum* der drei Unterstimmen.

Digitized by Google

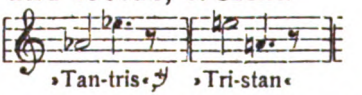


Die drei Unterſtimmen bilden das *Contrarium reversum* der drei Oberſtimmen.

Mozart.



Triſtan und Iſolde, 3. Szene.

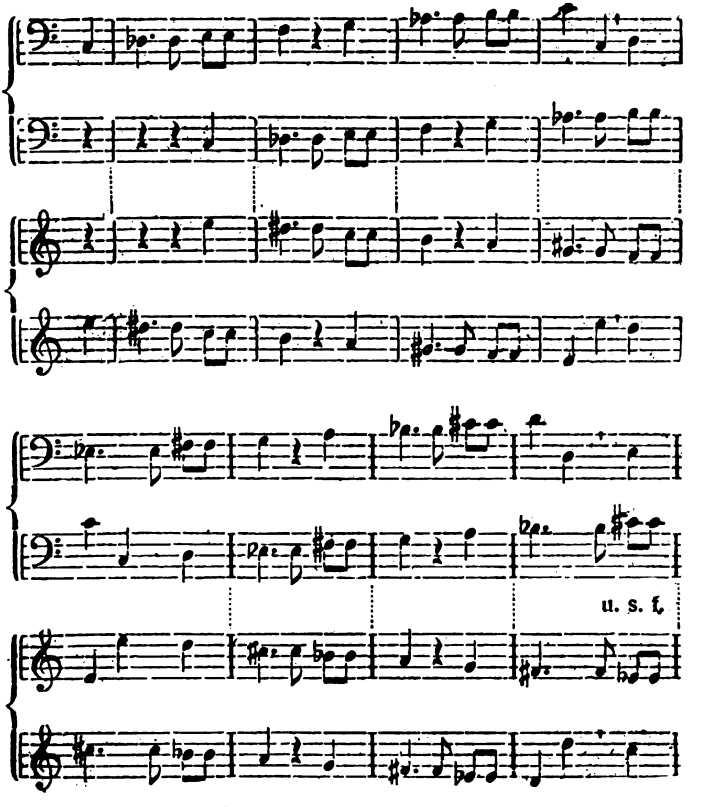


*) Der ſeinen Namen verhehlende ſieche Triſtan.

Vielleicht hätte Wagner nach der Blumenmädchen-Szene die Melodie zu „Parſifal“, dem reinen Thoren, bei der Umſtellung des Wortes in „Falparſi“, den thör'gen Reinen, auch umgekehrt geſetzt, wäre der Gegenſatz größer.

Digitized by Google

Beethoven an Karl Holz, 1826, Dezember

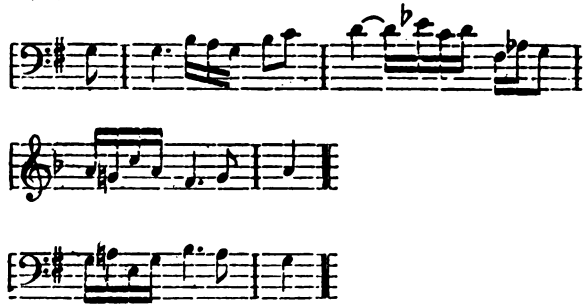


[Um Mißverständnissen vorzubeugen, sei bemerkt, daß die Lösungen der Rätselkanons von Siefert, Fischer, Bach und Beethoven vom Verfasser dieses Aufsatzes herrühren, ebenso die Reinigung des Beethovenschen Themas von den bei Thayer und Nohl sich vorfindenden Schreib- oder Druckfehlern.]

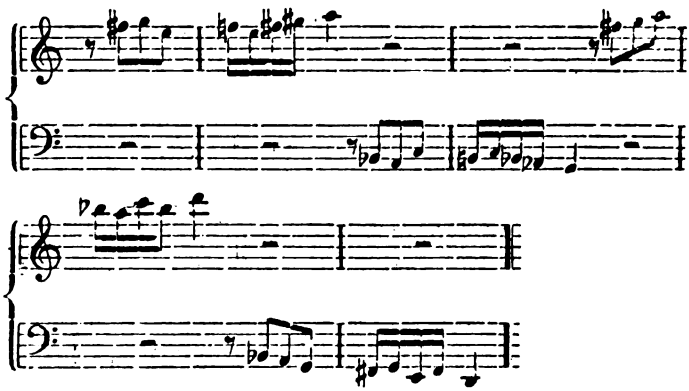
Digitized by Google

Middelschulte. 4stimmige Fuge, deren 2. Hälfte die symmetrische Umkehrung der ersten ist.

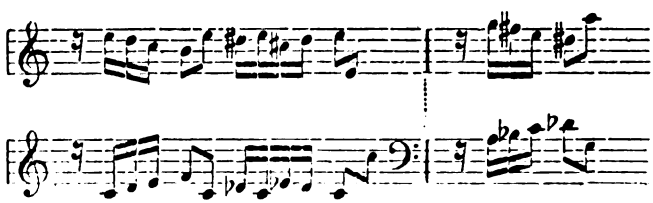
Themen:



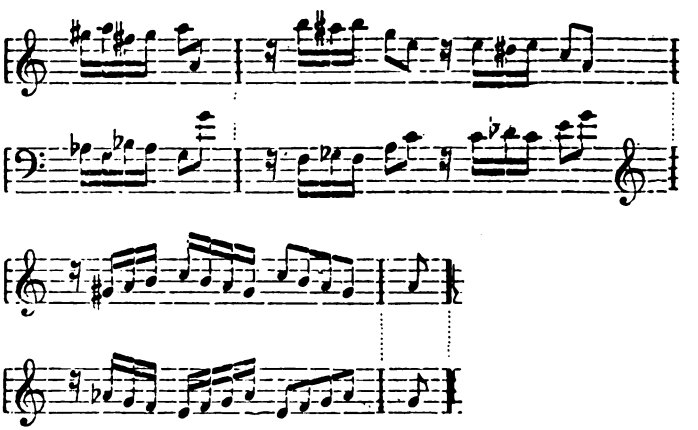
Anfang eines Canons, hier ohne die beiden Mittelstimmen und den Choral gegeben.



Themen eines 3stimmigen Satzes.



Digitized by Google



[Wilhelm Middelschulte, ein Westfale, geboren am 3. April 1863, studirte das Orgelspiel unter Haupt in Berlin 1886—1888, war dann bis 1891 als Nachfolger des Prof. Aisleben Kantor und Organist an der Lukaskirche. In demselben Jahre kam er nach Chicago und entwickelte sich hier zum hervorragendsten Organisten Amerikas. Seine Werke, von klassischer Würde, stehen auf der höchsten Höhe kontrapunktischer Technik und sind durchaus von modernem Geiste durchdrungen. Schreiber dieses Aufsatzes war sein Lehrer in der Theorie.]

In meinem „System der Uebungen für Klavierspieler", beendigt 1876, erschienen 1881, sind in dieser Umkehrung dargestellt: sämmtliche diatonische Dreiklänge und Septimenakkorde, ungebrochen, sowie in sämmtlichen Brechungsformen; desgleichen Akkorde mit zufälligen Dissonanzen (dieses Kapitel umfaßt allein zehn Folioseiten); mancherlei Akkordverbindungen; Fingerübungen aller Art u. s. f. Auf diese Weise ist es möglich, beide Hände wirklich gleichmäßig auszubilden.

In meiner „Harmonie- und Modulationslehre", beendigt 1886, erschienen 1888, wird die symmetrische Umkehrung auf achtunddreißig Seiten angewandt. Auf Seite 159 befinden sich folgende symmetrische Uebertragungen, „um zu zeigen, wie sich diese Umkehrung auch zu angemessener Unterhaltung eigne":

Digitized by Google

7 Takte aus Liszts „Drei Zigeunern", mit der Bemerkung „u. s. w. bis zum 21. Takt" (das ergiebt nochmals 7 Takte);

der Anfang des 1. A-moll-Präludiums a. d. Wohlt. Klavier, 4 Takte, mit der Bemerkung „u. s. f. bis zum Schluß";

4½ Takte aus dem 2. H moll-Präludium;

5 Takte aus Cherubinis D moll-Requiem; ferner die Anfänge zweier 4stimmigen Zirkelkanons meiner Komposition (wie angezeigt, in meinem „System" als Rätselkanons gegeben), je 10 Takte (das Thema umfaßt 35 Noten). Die Fortsetzung, noch 16 Takte, kann jeder ausschreiben, der für Stimmführung offenes Auge und Ohr besitzt. Im ersten folgen einander: A moll, C dur, E moll, G dur, H moll, D dur etc., und im zweiten: C dur, A moll, F dur, D moll, B dur, G moll etc.

Für eine Seite ist das gewiß ziemlich viel.

Auf Seite 158 meiner „Harmonie- und Modulationslehre" sind folgende Beispiele für das *Contrarium reversum* angeführt.

Fux, 4stimmige Fuge in G moll;

Bach, je ein Kanon a. d. „Kunst der Fuge" und dem „musikalischen Opfer";

Kirnberger, 3stimmige Ricercata;

Weitzmann, ein Rätselkanon;

Cherubini, Kontrapunkt und Fuge, das Kapitel vom *Contrarium reversum.*

„Sobald dieser Herr hier etwas bedeutet, erkläre ich, daß ich nichts mehr bedeute."
Beaumarchais.

Im Sommer 1899 erklärte mein Freund Wilhelm Middelschulte, seinem ehemaligen Violinlehrer, Herrn Hermann Schröder, die symmetrische Umkehrung, zeigte ihm einige seiner Orgelkompositionen, die auf Grund dieses Verfahrens entstanden sind, und teilte ihm mit, daß meine Harmonie- und Modulationslehre das Nötige, und noch etwas mehr, über diesen Gegenstand enthalte.

Digitized by Google

Herr Schröder „schaffte sich das Buch an und war etwas enttäuscht, weil er von dieser Sache mehr erwartet hatte". Er „fand, daß das (betreffende) kurzgefaßte Kapitel kaum eine Seite lang, eine längst bekannte Thatsache enthält, und daß alle die angeführten Beispiele unvollkommener Art, oder kontrapunktischen Spielereien zuzuzählen waren". (Siehe Heft 6 der Zeitschrift der J. M.-G., 1902, sowie 8. Beiheft der Publikationen der J. M.-G.) Die Redaktion der Zeitschrift unterstand sich, mich einen „Vordermann" des Herrn Schröder zu nennen, und Herr Schröder selbst war so gütig zuzugestehen, ich sei zwischen Hugo Riemann und Oskar Fleischer einer derjenigen, „die das ihrige dazu beigetragen haben".

Das ist nun Alles gewesen, wozu sich Herr Schröder in Beziehung auf meine Tätigkeit herbeiließ.

Nach der Darstellung in dem „Beiheft" wird der Anschein hervorgerufen, soll jedenfalls auch hervorgerufen werden, als ob der Ausdruck „symmetrische Umkehrung" schon von Alters her gebräuchlich, oder von Herrn Schröder erfunden sei.

Unsere alten Kontrapunktiker konnten ihr *Contrarium reversum* nicht zur symmetrischen Umkehrung ausbauen, weil sie entweder durch die Kirchentöne oder durch die noch unvollkommene Chromatik daran verhindert wurden. Auch Simon Sechter vermochte mit seiner „melodischen Gegenbewegung" nicht mehr zu leisten, als jene, weil er sich in Chromatik und Enharmonik nicht frei genug bewegte. Anton Bruckner, Sechters berühmtester Schüler, muß der „melodischen Gegenbewegung" nicht viel Geschmack abgewonnen haben (was eigentlich sehr verwunderlich ist), da sich in keinem seiner Werke auch der leiseste Anklang daran vorfindet, obwohl er Umkehrungen der Themen mehr anwendet, als irgend ein anderer Recke des 19. Jahrhunderts.

„Bach hat in keinem seiner vielen Werke die genau durchgeführte symmetrische Umkehrung angewandt", behauptet Herr Schröder leichten Mutes. (Beiläufig: die symmetrische Umkehrung kann nur genau sein, sonst ist sie eben nicht symmetrisch.) Woher weiß er das? Er will doch nicht etwa gar seinen Lesern weis-

Digitized by Google

machen, daß er die „vielen Werke" Bachs durchstudirt habe? Dazu würden Forscherfleiß und Forschergeist gehören, und weder über das eine, noch das andere verfügt der genannte Herr. „Der geneigte Leser merkt etwas!" sagt J. P. Hebel.

Contrarium reversum und symmetrische Umkehrung hält Herr Schröder für gleichbedeutend. Deshalb versetzt er Seb. Bach schon auf der 2. Seite des Beiheftes einen gehörigen Rüffel, indem er den Gegenbewegungs-Kanon in der Vergrößerung a. d. „Kunst der Fuge" als „durch Zufall entstanden und unvollkommener Art" bezeichnet. Die anderen von mir angeführten Beispiele für das *Contrarium reversum* werden kurzer Hand als Spielereien abgetan. In der Zeitschrift spricht Herr Schröder von „Cherubinis und anderer Zirkelkanons und dergleichen". (Dergleichen von Cherubini blieb mir bisher unbekannt.) Zirkelkanons sind kunstvolle Modulationssätze, können also nicht zu den Spielereien gezählt werden. Jedenfalls hat Herr Schröder einmal jene Redensart über derartige Kanons gelesen und hilft sich nun damit, ohne zu wissen, was er spricht. Uebrigens ist von Zirkelkanons gar nicht die Rede. Wahrscheinlich hält er den zweiten Rätselkanon aus dem „Musikalischen Opfer" und Weitzmanns sechsten Rätselkanon aus den „Kontrapunktstudien" für solche. Das Wort fand er nämlich in Verbindung mit Rätsel auf der nächsten Seite meines Buches.. Unvermögend, diese Kanons aufzulösen, konnte er auch nicht erkennen, daß beide, obgleich nur im *Contrarium reversum* gemeint, doch der symmetrischen Umkehrung entsprechen. Ein Forscher forscht, aber dieser Schröder vermag noch nicht einmal zu schroten, was andere brauten. Zu den „Spielereien" gehören ferner: eine 4stimmige G dorische Fuge von Fux — ein sehr angenehmes Stück, wenn man namentlich berücksichtigt, welchem trockenen Gelehrten es zu verdanken ist; Kirnbergers 3stimmige Ricercata in G — dieselbe Fuge, über welche sich A. B. Marx so lustig macht, weil er 1. den Allabreve-Takt und 2. den technischen Zweck übersah; schließlich sechs Seiten aus Cherubinis Kontrapunkt und Fuge (nach Stöpels Uebersetzung.)

Endlich bringt Herr Schröder ein ganzes selbstgefundenes Beispielchen: einen *Canon perpetuus* von Stölzel, den er in seiner

Digitized by Google

Naivetät polymorphisch heißt. Er weiß nicht, daß unter Polymorphus ein Zirkelkanon verstanden wird. Sollen Beispiele eine wissenschaftliche Frage erläutern, so hat man die besten auszuwählen, und zu diesen gehören die Canons von Stölzel nicht. Von diesem Kleinmeister giebt es eine Anzahl nichtssagender Canönchen, die alle über denselben Leisten geschlagen sind, wie jenes — Korn, das Herr Schröder aufzufinden so glücklich war. In dieser Fabrikware steckt trotzdem mehr Musikverständnis als in Herrn Schröder's „selbstständiger neuer Forschung" (so heißt es in der Anzeige). Nun setzt dieser Forscher den Mitgliedern der J. M.-G. selbstgefällig auseinander, was in einem Canon die Zeichen §, 5, 8, 12 bedeuten!

Auf der nächsten Seite schon kommt wieder etwas Neues. „Die alten Griechen gewannen durch die symmetrische Umkehrung einer reinen Quinte die .... reine Quarte". „Mutmaßlich verstanden sie auch ganze Tonreihen und Melodien streng umzukehren." Wie durch symmetrische Umkehrung einer Quinte eine Quarte entstehen kann, mögen die Götter wissen. Der zweite Satz indessen ließe sich doch bestimmter geben. Da nach mehrfachen Aeußerungen dieses profunden Kontrapunktikers infolge symmetrischer Umkehrung „die Melodie zum Baß und der Baß zur Melodie wird", wäre ja die ganze Musik der alten Griechen der unserigen symmetrisch entgegengesetzt gewesen; denn dort lag die Melodie immer unten, während sie bei uns bekanntlich immer oben liegt.

Daß „in neuerer Zeit Göthe die symmetrische Umkehrung wieder anregte", daß „Hauptmann den Molldreiklang durch die symmetrische Umkehrung des Durdreiklanges konstruirte", daß die müßige Theorie des Herrn von Oettingen als „bedeutendstes Werk auf diesem Gebiete" genannt wird — das sind Späße, die dahin gehören, wo der selige Geheimrat Wagener zuhause war.*) Die Tonicität und Phonicität des Prof. v. Oettingen stehen mit der Musik im Allgemeinen und mit der symmetrischen Umkehrung im Besonderen, in gar keiner Beziehung. Diese Sorte Wissenschaft sollte man auf sich beruhen lassen: sie sagt dem

*) Auf „Dummerwitz".

Digitized by Google

Musiker nichts. Auch Prof. Dr. H. Riemann wird herbeigezogen. Hätte dieser sich nicht so heftig in die große Terz und die beiden Dominanten verliebt — sein „Dualismus" wäre schließlich vielleicht doch symmetrische Umkehrung geworden, was bei des Herrn v. Oettingen „Dualismus" infolge starren Festhaltens an der „reinen" Stimmung nie stattfinden konnte. Wüßte Herr Riemann mit dieser Umkehrung etwas anzufangen — sein Lehrbuch des Kontrapunktes müßte doch wenigstens Spuren davon aufweisen. Daß aber nun gar Herr Prof. Dr. O. Fleischer, der noch im Jahre 1902 von „dem unkünstlerischen Kompromiß der temperirten Stimmung" zu sprechen vermag (Sammelbände der I. M.-G., 568), „das seinige zur symmetrischen Umkehrung beigetragen haben soll" — das begreife ein Anderer. Wem z. B. *gis* und *as* zwei verschiedene Töne sind, der kann nur Gegner dieses Verfahrens sein; denn die symmetrische Umkehrung ist ohne die Annahme gleicher Größe der Halbtöne ein Ding der Unmöglichkeit.

Auf S. 5 hört Herr Schröder die „mitklingenden Obertöne" in symmetrischer Umkehrung als „latente Untertöne", „dort mitklingend, hier stumm und verborgen (latent), dort Dur, hier Moll, dort Licht, hier Schatten, dort Leben, hier Tod u. s. w.—"! Die „objektive Existenz" der Untertöne hat s. Z. Dr. H. Riemann nachgewiesen, welcher Herr auch erklärte, „daß das Hören der mittönenden Untertöne seine Schwierigkeit hat", und weshalb „es kein Wunder sei," daß gerade er hörte, was bisher noch Niemand gehört, außer vielleicht vor 2000 Jahren Aristoteles (Musikalische Syntaxis, S. 123). Nun ist Herr Schröder im Bunde der Dritte.

Friedrich Mohr führt gegen das Ende seiner „Geschichte der Erde" Folgendes an: „Die klare Anschauung von dem ewigen Bildungsgang der Erde, welche wir bei den meisten Geologen vergeblich suchen, finden wir bei dem Dichter Rückert in seinem herrlichen Gedichte: Chidher". Liegt es nun nicht einem Musiker bedeutend näher als einem Geologen, aus Werken der Dichter Seitenstücke zu Meinungen und Feststellungen aufzusuchen? Das hübsche kleine Kapitel von der „symmetrischen Umkehrung in der

Digitized by Google

Natur; Anwendung derselben in anderen Künsten, und ihre gleiche Berechtigung für Musik", dessen kindliche Auffassung und kindliche Darstellung zwar jeden Leser an das Herz greift, würde doch bedeutend gewonnen haben, wenn Herr Schröder auch gegen das Ende hin, wie Mohr, etwa angeführt hätte: „Eine ziemlich klare Anschauung von der symmetrischen Umkehrung in der Natur mit Musikbegleitung, welche wir bei den meisten Musikern vergeblich suchen, finden wir bei dem Dichter Lenau in seinem Gedichte „Der Steyrertanz":

„Meinst du, der alte Geiger,
Dem die Gestirne tanzen
Zur starken Weltenfiedel,
Wird unser Erdenleben,
Wenn's einmal abgespielt ist,
Noch einmal 'runterspielen,
Nur höher, in der Quinte?"

Denn sollte Lenau hier wirklich nur an eine Transposition gedacht haben? Ist es nicht viel wahrscheinlicher, daß er sich die ganze Geschichte, wenn nicht zugleich „krebsgängig", so doch mindestens symmetrisch umgekehrt vorstellte?

„Sollten nicht neben Sonne und Mond auch die Sterne leuchten? Die symmetrische Umkehrung giebt uns die Fackel zum Anzünden in die Hand."
Hermann Schröder.

Herr Schröder beginnt nun griechisch zu sprechen. Mit den Wörtern dorisch, äolisch, phrygisch, lydisch und mixolydisch spreizt er sich fast auf jeder Seite. Er kennt die Namen der Kirchentöne, vermag auch anscheinend, die betreffenden Tonleitern zu transponiren. Doch ist das alles, was er von diesem Gegenstand weiß. Und mit dieser Wissenschaft ausgerüstet, drängt er sich zwischen Gelehrte, oder wird dazwischen gedrängt. Er weiß nichts davon, welche chromatischen Töne in jeder dieser Tonarten auftreten können. Er weiß nicht, daß zu den Unmöglichkeiten gehören: verminderte Prime und Quarte im Aeolischen und Phrygischen, kleine Sekunde und Sexte im Mixolydischen, verminderte Quinte im Aeolischen und Dorischen, verminderte und große Septime im Phrygischen, übermäßige Quarte im Aeolischen, kleine Terz im Lydischen. Die Tonarten, denen er die Namen der Kirchentöne

Digitized by Google

beilegt, sind modernes Dur und Moll. Das mittelalterliche Jonisch hält er für das moderne Dur. Einen äolischen Satz nennt er Moll, und bei der 1. C dur-Fuge a. d. Wohlt. Cl. giebt er als Tonart Dur an. Das wäre ja auch richtig, aber er steift sich gerade auf das Herausheben der Kirchentöne.

Bach schrieb verhältnißmäßig wenig Sätze in altklassischer Harmonisation (Stil der Kirchentöne). Unter den 48 Fugen des Wohlt. Cl. befinden sich nur drei, die man als in einem Kirchenton stehend bezeichnen darf; und alle drei sind ionisch: die C dur-, D dur- und F dur-Fuge des ersten Teils. Rein mixolydisch z. B. ist der Choral „Christ ist erstanden, hat überwunden" (Bach-Erk. No. 177). Die altkirchliche Melodie ist ursprünglich phrygisch; wer sie ins Mixolydische umgearbeitet hat, ist mir unbekannt. Rein phrygisch ist das Choralvorspiel „Lob sei dem allmächtigen Gott". Beiläufig: diese Melodie ist das alte *Conditor alme siderum*, von dem Prof. Dr. O. Fleischer meint (Sammelbände der J. M.-G. J. 28), es sei nicht unter die Choräle der lutherischen Kirche aufgenommen worden. E. E. Koch sagt in seiner Geschichte des Kirchenliedes ausdrücklich, daß sie in den reformatorischen Kirchengesang übergangen ist, und führt vom Text sieben Verdeutschungen an: die erste aus dem Jahre 1460, die zweite aus dem Jahre 1524 von Thomas Müntzer*). Dessen Uebersetzung beginnt: „Gott, heil'ger Schöpfer

*) Es ergiebt sich so selten die Gelegenheit, von Thomas Müntzer zu reden, einem der klarsten Geister seines Jahrhunderts, daß mir hier eine kurze Nebenbemerkung gestattet sein möge. Müntzer, ein Meister der deutschen Sprache, was seine Prosaschriften beweisen, besaß ein feines Gefühl für Rythmus. Man vergl. seine Uebersetzungen lateinischer Hymnen mit denjenigen Luthers. (Mehr als die erste Zeile kenne ich freilich selbst nicht.)

Veni creator spiritus.

M. 1523: Komm zu uns, Schöpfer, heil'ger Geist.
L. 1524: Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist.

Veni redemptor gentium.

M. 1523: O Herr, Erlöser alles Volks.
L. 1524: Nun komm, der Heiden Heiland.

Herodes, hostis impie.

M. 1523: Herodes, o du Bösewicht,
L. 1541: Was fürcht'st du, Feind Herodes, sehr.

Digitized by Google

aller Stern'". Die Melodie benutzte auch Michael Weiße, 1531; Moritz von Hessen setzte sie, 1612, vierstimmig. Der Choral wird von den evangelisch-lutherischen Gemeinden ungeänderter Augsburger Konfession heute noch gesungen, meistens zu dem Text „Lob sei dem allmächtigen Gott".

Irgendwo hat Herr Schröder gelesen: die Tonreihe *e d c h a g f e* hieß bei den Griechen dorisch. Er weiß aber so wenig wie der Ritter v. Kralik in Wien, daß in dieser Tonreihe *a* die Tonika bildet, daß also in Wirklichkeit das alte Dorisch lautet: *a h c d e f g a* entsprechend dem mittelalterlichen Aeolisch. Unsere klassischen Theoretiker nannten die erstangeführte Tonreihe unter gewissen Umständen A moll; es herrschte demnach ein ähnliches Verhältnis wie bei dem griechischen Dorisch. Herr Schröder nennt sie phrygisch. Da er auch der aufsteigenden Reihe *e f g a h c d e* denselben Namen giebt, macht er die Sache nicht besser (S. 7).

Im Phrygischen können, wie in jedem anderen Kirchenton, einige chromatische Töne vorkommen (welche es sind, werde ich bei anderer Gelegenheit angeben) — doch niemals große oder verminderte Septime, verminderte Quarte oder verminderte Prime, wie bei Herrn Schröder. Diese Chromatik ist nur im modernen Moll anwendbar. Nichtsdestoweniger spricht Herr Schröder von „mancher Musik neuester Richtung, in welcher die klare, ausgeprägte Diatonik durch die jetzt so sehr beliebte Chromatik verdrängt wird" (S. 6), sowie von der „Chromatik, durch welche die Verschiedenheit in Tonart und Charakter gänzlich verloren gehe" (S. 11). Auf der letztgenannten Seite kündigt er seine, S. 38 und 39 erfolgende Erfindung der Tonarten an, „die wir bis jetzt nicht hatten", worunter abermals die Kirchentöne, mit Ausnahme des jonischen, zu verstehen sind. Weil er die eigentümliche Behandlung, die phrygischen Melodien im mehrstimmigen Satz seit etwa 1600 zuteil geworden ist, nicht kennt, so sagt er jetzt äolisch-phrygisch statt phrygisch und meint damit ein zusammengewachsenes Aeolisch und Phrygisch.

Als Middelschulte dem Herrn Schröder die symmetrische Fuge zeigte und ihm mitteilte, das Thema sei nach den ersten zwei Zeilen des Chorals „Vater unser im Himmelreich" gebildet, stieg in

Digitized by Google

Herrn Schröder ein Gedanke empor. Er mochte gehört haben, diese Melodie sei dorisch, und erblickte nun das symmetrisch umgekehrte Thema in G dur. Lag etwas näher als die Entdeckung: dorisch wird mixolydisch? Das Unglück war fertig — mit anderen Worten: der Anfang einer „selbstständigen, neuen Forschung" war gemacht.

Herr Schröder erklärt mit Bestimmtheit, „daß man mit der symmetrischen Umkehrung in das Gebiet der Kirchentonarten unbedingt hineinkommen müsse", und „daß ohne Wiederaufnahme der alten Kirchentonarten eine symmetrische Umgestaltung nutzlos wäre". Dergleichen kann nur jemand äußern, der von den Kirchentönen kaum das Landläufige weiß; und die Kenntnis des Landläufigen genügt nicht, um vom Lehrstuhl aus über die Kirchentöne zu reden. Die symmetrische Umkehrung ist nur anwendbar (von ganz kurzen diatonischen Sätzen abgesehen) in modernem Dur und Moll bei ausgedehntester Chromatik und Enharmonik, dagegen gänzlich unbrauchbar für die Kirchentöne mit ihrer zwar bestimmten, aber sehr beschränkten Chromatik.

In der Zeitschrift der I. M.-G. erzählt Herr Schröder, „daß Middelschulte's symmetrische Umkehrungssätze in einer Kirchentonart standen, was er nicht zu wissen schien." Er konnte das selbstverständlich nicht wissen, Herr Professor, weil diese Sätze in keiner Kirchentonart stehen. Und angenommen, sie ständen darin — dann wäre ja diese Frage bereits gelöst, und Herr Schröder hätte nicht nötig gehabt, seine Tätigkeit hinter dem Ladentisch seines Musikgeschäfts zu unterbrechen, oder sich über Feierabend abzuarbeiten, um einen „Beitrag zur Harmonie- und Kompositionslehre mit Hinweis (!) auf die technisch notwendige Wiedereinführung antiker (!) Tonarten" zu erdichten.

Wenn jemand mehr als tausend, vor dem Jahre 1600 komponirte, mehrstimmige Sätze als Theoretiker auf's Sorgfältigste studirte, dann darf er wohl beanspruchen, das Wesen der Kirchentöne und ihre harmonische Behandlung zu kennen. Aus theoretischen Werken vermag man das leider noch nicht zu lernen — und deshalb ist Herr Schröder eigentlich zu entschuldigen: er weiß es nicht besser; glaubt Kirchentöne zu sehen, wo es sich nur um Dur

Digitized by Google

und Moll handelt. Nichtsdestoweniger bin ich der Meinung, ein Forscher müsse das, was er als erforscht vorbringt, ganz besonders in „selbständiger, neuer Forschung", auch wirklich erforscht haben.

Herr Schröder giebt von 14 Melodien an, sie ständen in einem Kirchenton (S. 19—25). Das ist bei fünfen nicht der Fall, und eine sechste steht in einer anderen als der angegebenen Tonart.

Herr Schröder giebt von 12 Sätzen an, sie ständen in einem Kirchenton (S. 79—91, 104, 105, 114—119), während es nur bei dreien der Fall ist, und bei diesen auch nur ohne das Verdienst des selbständigen Forschers.

Aus den folgenden Angaben möge man ersehen, was Herr Schröder unter „klarer, ausgeprägter Diatonik" versteht.

Dorisch mit verminderter Quinte... S. 21.
Lydisch mit kleiner Terz ..... " 23.
Phrygisch mit verminderter Prime. " 23, 79, 84, 89, 105, 117, 118.
" " " Quarte. " 79, 84, 117
" " " Septime " 79.
" " großer Septime..... " 84.
Mixolydisch mit kleiner Sexte..... " 23, 81, 82, 115.
" " " Secunde . " 115.
Aeolisch mit verminderter Quarte.. " 79.
" " " Quinte.." 79, 81, 84, 85, 89, 115, 117, 118
" " " Prime.. " 79, 83, 84, 117.
" " übermäßiger Quarte.. " 84.

Einen streng äolischen Satz, S. 80, erkennt er nicht, ebensowenig zwei streng ionische Sätze, S. 86 und 116.

Seite 51 „betritt" Herr Schröder „ein sehr lückenhaftes Gebiet", das er bis Seite 55 auszustopfen sich bemüht. In meiner Harmonielehre ist zwar mehr und Genaueres über die Nonenakkorde gesagt, als in allen anderen Harmonielehren zusammen, was ein Mann wohl wissen sollte, der zur Harmonielehre beizutragen das Bedürfnis fühlte. Freilich ist mir nicht beizukommen, bemerkte Lücken mit solchen spaßigen Wörtern auszufüllen wie Herr Schröder. Sekundsekundakkord, Sekundnonenakkordkord, Septseptakkord, Terzquartquartakkord, Terzquartnonenakkord, Quintsextsextakkord, Quintsextnonenakkord. In seiner

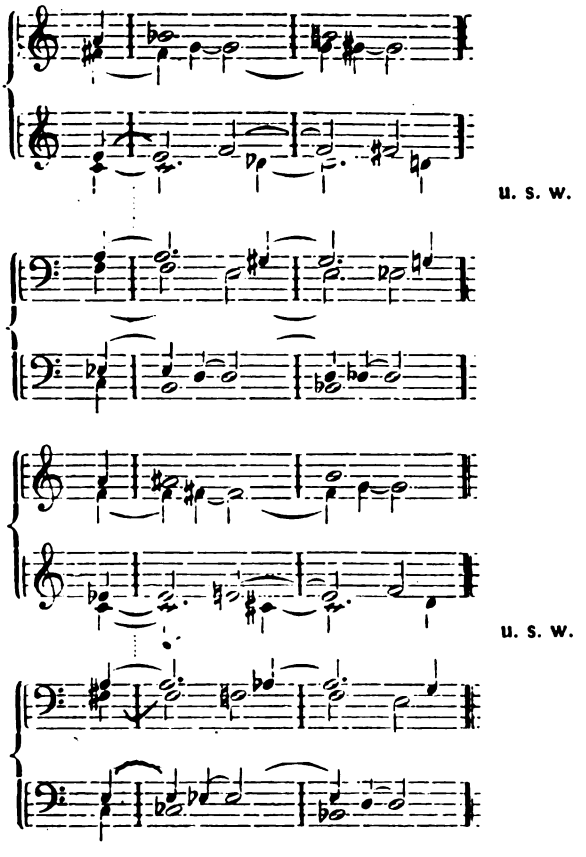
Digitized by Google

„tabellarischen Darstellung der Oberstimmlagen und Baßstellungen" (die gebräuchlichen Kunstausdrücke „Lagen" und „Umkehrungen" genügten dem tiefen Denker nicht) kriegt Herr Schröder mit Ach und Krach ganze 14 Lagen des Nonenakkordes heraus, während 120 möglich sind. Es ist eine einfache Rechenaufgabe: 2 Töne können 2 Lagen haben, 3 Töne 3 mal 2, 4 Töne 4 mal 3 mal 2, 5 Töne 5 mal 4 mal 3 mal 2. Daß die None zwei Umkehrungen hat, eine Secunde und eine Septime, ist in meiner Harmonielehre zu finden. Herr Schröder tut sich etwas darauf zugute, die Umkehrung der None als Septime festzustellen. Ferner verfügt er in fetter Schrift: „Unzulässig ist es, zwei oder gar drei Sekunden aus den Bestandteilen des Nonenakkordes zu bilden und nebeneinander zu setzen." Wenn man vielleicht Herrn Schröder auch nicht zumuten darf, Beethoven's Messen und Klavier-Violoncello-Sonaten zu kennen, so ist es doch wohl nicht zu viel verlangt, daß ein, die Harmonie- und Kompositionslehre bereichern wollender Violinprofessor des Kgl. preußischen Kirchenmusik-Institutes, Beethoven's Quartette kenne, und zwar nicht wie ein Violinspieler, sondern wie ein Theoretiker. In Beethoven's Opus 59, No. 1, liegen dicht beieinander: *f g as h*; in Opus 102, No. 1: *b c d e*; in Opus 123 und 130: *es f g a*.

Einem noch nicht ganz elf Jahre alten Jungen las ich Herrn Schröder's Nonenakkorde vor: groß-klein-großer — groß-klein-kleiner — klein-groß-großer — vermindert-klein-großer — übermäßig-groß-übermäßiger — zweifach-vermindert-kleiner — zweifach-groß-übermäßiger und die noch übrigen fünf. Statt diese schönen Wörter mit gebührendem Ernst anzuhören, lachte der Bengel unbändig. So ist die amerikanische Jugend. Da er noch mehr wissen wollte, erhielt er das Buch zum lesen; denn er ist in musikalischer Theorie recht gut beschlagen, weiß sehr genau, was symmetrische Umkehrung ist, und heißt überdies Sebastian. Das Buch befand sich demnach in guten Händen. Doch ging dem Jungen die Geduld aus, als er auf S. 58 las, die 21 Notenbeispiele zeigten den Septimenakkord in „allen" Lagen. Er hat nämlich gelernt: 4 mal 6 ist 24. Nun befinden sich unter diesen 21 Lagen auch noch 5 Wiederholungen, es bleiben also gar nur 16 übrig. Ich muß da etwas nachholen. Als ich dem Jungen

Digitized by Google

das Buch zeigte, und er den Titel gelesen hatte, meinte er: „Stehen auch solche Verbindungen darin" und spielte aus dem Stegreif:



Diese paar aus dem Aermel geschüttelten Harmoniefolgen eines Kindes wiegen das ganze Schröder'sche „Beiheft" auf, enthalten zugleich in der Nußschale die ganze Theorie der symmetrischen Umkehrung, ja sie sind sogar ohne Rücksicht auf den „Centrumston *d*" gebildet, was nach Herrn Schröder's Ansicht eine besondere Leistung ist.

Digitized by Google

Daß Herr Schröder des Sinnes für Harmonie gänzlich ermangelt, davon zeugen, um nur Einiges anzuführen, fast sämmtliche von ihm S. 63 und 65 unten, S. 66, 2. Reihe, S. 67 und 71 „dargereichten" Beispiele. Von denjenigen ist abgesehen, die er „warnungsweise nicht gut gesetzt" hat. Schon beim bloßen Anblick dieser entsetzlichen Harmonien sträubten sich mir die Haare, und sie sind ziemlich lang. „Das feinfühlendste Ohr wird sich bald daran gewöhnen; es mag nur eine Frage der Zeit sein", tröstet Herr Schröder. S. 72 bis 77 versucht er, die verschimmelten Undezimen- und Terzdezimenakkorde zu galvanisiren, und legt sie sauber in zwei Häufchen nebeneinander als „sogenannte" und „wirkliche". Ein paar alterirte Akkorde werden in der bekannten altfränkischen Weise aus einem alterirten Nonenakkord hergeleitet. *Ecce homo!* Dieser Mann hat wahrhaftig seine kindliche Unschuld noch gänzlich beisammen.

S. 158 meiner Harmonielehre heißt es: „Leicht ist es allerdings nicht, zur symmetrischen Umkehrung passende Stellen aufzufinden, leichter noch, welche zu erfinden." Dieser Satz lautet in Schröder's Uebertragung, S. 79: „Selten findet man Originalsätze, welche sich ohne jegliche Veränderung vollkommen umkehren lassen". Um nun „das scheinbar Unmögliche zu ermöglichen", schlägt er allerlei „relative Behandlungsweisen" vor, ohne zu bedenken, daß selbst die kleinste Abänderung den Begriff der Symmetrie vernichtet. Deshalb sind die vier Sorten symmetrischer Umkehrung „im relativen Sinn" ein, mit Erlaubnis zu sagen, vierfacher absoluter Unsinn, und die „teils absolute, teils relative Behandlung" ein fünfter. Durch die verschiedenfache Vermengung der vier relativen Sinne wird diese Anzahl noch bedeutend vermehrt. Auch „ergänzende (Komplementär-) Schlüsse" sind in der symmetrischen Umkehrung unstatthaft. Deshalb ist alles auf den S. 92—111 als symmetrische Umkehrung Gegebene falsch und sinnlos. Was von den hie und da eingestreuten kontrapunktischen Angaben, die Herrn Schröder zu seinen wertlosen Schlüssen dienen, nicht ganz wertlos ist, darf man ruhig abgedroschen nennen. Welchem Schüler des Kontrapunkts wäre das Beste davon nicht schon nach den ersten paar Stunden geläufig? Würde indessen ein solcher Schüler wohl sprechen: „Der

Digitized by Google

Baßton wird Melodieton und umgekehrt", was der Professor Schröder ein paarmal fertig bringt? Herr Schröder scheint die Meinung zu hegen, Vorhalte von unten, eine Melodie in Gegenbewegung, eine Melodie in einer anderen als der Oberstimme, eine andere harmonische Melodie, seien etwas Unerhörtes, denn er fühlt sich verpflichtet, den Mitgliedern der J. M.-G. diese Wissenschaft als Neuheiten aufzutischen. Ich bin Mitglied dieser Gesellschaft und verbitte mir diese „Belehrung" von Seiten eines Nurviolinspielers. Herr Schröder möge so von Kontrapunkt und Harmonie vor Schülern reden, die kaum zu atmen sich getrauen, sobald der Professor den Mund öffnet, nicht aber vor reifen Musikern. Es ist weit gekommen in der musikalischen Gelehrtenrepublik.

„Deutscher Doktor" — aus der Pyramide
rief es hohl — „du scheinest mir bezopft,
lasse mich in Ruh' mit deinem Liede,
denn du bist nur auf den Wind gepfropft."

L. Eichrodt.

Herr Schröder betreibt die symmetrische Umkehrung auch in der Dichtkunst — leider noch viel relativer als in der Musik. Aus „Wenn sich zwei Herzen scheiden" macht er: Wenn sich zwei Herzen finden. Das geht gar nicht. Finden ist Gegensatz von suchen. Es müßte heißen: treffen, begegnen, vereinen, einen. „Wenn sich zwei Herzen" läßt er ganz unverändert. Die symmetrische Umkehrung davon zu finden, ist gewiß nicht leicht. 2 würde minus 2 werden müssen, und damit fällt der Vers unbedingt aus dem Originalrhythmus heraus. Es ist also nichts damit, und man braucht sich nicht weiter abzuquälen; es geht eben nicht.

„Die Haide blüht rot, einst färbte sie braun" dichtert Herr Schröder wacker weiter. Es soll das symmetrische Gegenstück des Verses „Die Haide ist braun, einst blühte sie rot" bilden. Das scheint mir auch nicht richtig. Texte symmetrisch umzuarbeiten ist meistens furchtbar schwer.

Nach Schröder's Terminologie würde absolut symmetrisch sein, mit nur ganz kleinen relativen Beimischungen:

Digitized by Google

Drüben geht die Sonne scheiden,
und der müde Tag entschlief.

Hüben kommt der Mond nun wieder,
und die munt're Nacht wacht auf.

Vor Kälte ist die Luft erstarrt.
Es schmilzt vor Hitze schier die Luft.

Nun holt mir eine Kanne Wein.
Tragt nur das Bier jetzt wieder fort.

Relativ symmetrisch dagegen:

Dornröschen schlägt zum erstenmal die Augen auf.
Dornröschen schließt zum zweitenmal die Augen zu.

Für den Anfänger in der symmetrischen Poesie ist das sicherlich aller Ehren wert. Diese Erfolge wären mir übrigens versagt geblieben, trotz aller Anstrengungen, das Auge in schönem Wahnsinn rollen zu lassen, hätte nicht Hans von Bülow, der wohl schon mehr Uebung besaß, ein klassisches Vorbild geliefert, das mir zur glücklichen Stunde ins Gedächtnis geriet — und so pendelte während der Dichterwehen der von ihm umgezauberte „Erdmannsdörfer" als „Himmelfrauenstädter" fast sichtbar beharrlich vor mir hin und her. War es da ein Wunder?

Da wir uns gerade auf dem Parnaß befinden und den Hippogryph wiehern hören, dürfte es wohl angebracht sein, in Kürze noch einiger anderen Arten verrückter Texte zu gedenken. („Verrückt" hier nicht etwa narrenhaft verschroben, sondern sinnreich verschoben, aus der ursprünglichen Stellung gerückt, hin und her geschoben. Der denkende Leser wird wohl verstehen, was gemeint ist.)

Meines Wissens ist für „krebsgängigen" Text in der Musik noch gar nichts geschehen. An folgenden Vorbildern mag man erkennen, wie wenig sich z. B. damit anfangen läßt: der Herr von Natas; Eduard Raude; Reliefpfeiler; der gedankenreiche Satz: Ein Neger mit Gazelle zagt im Regen nie; die Befehlsform von lesen; Gurt, Leben, Eid, Eis, Beil, Mark, stäts, necken — viel mehr wird's kaum geben. Damit könnte man noch nicht den Bedarf für ein einziges Gedicht bestreiten. „Aber ganz von der Hand weisen soll man die Sache nicht! Möglich doch, daß nach

Digitized by Google

genauer Beleuchtung etwas für die Kunst Anregendes herauskommt", sagt Herr Schröder, allerdings in Beziehung auf die symmetrische Umkehrung. Dagegen eröffnen sich für den xfachen Kontrapunkt die erfreulichsten Ausblicke bei Anwendung geeigneter Verse, wie etwa „Sanct Görg den Lindwurm ersticht", der 120 Variationen zuläßt, also für den fünfstimmigen Satz wie geschaffen erscheint. Auch das kontrapunktische Verfahren *per arsin et thesin* auf den Text bezogen, würde sich vortrefflich eignen, die Musik im Sinne Schröder's auf den höheren Standpunkt der Parodie zu heben. Z. B.:

ō ster̆ | bēn o͡h | nē glau̇ | bēn

ist der | see le | vēr dēr | bēn.

schūb fe͡n | stēr che͡n | gē spe͡n | stēr che͡n.

Wer hätte je gedacht, daß man mit Hülfe von Kinderwitzen die Musik in neue Bahnen zu lenken vermöchte?

„Ergänzende Schlüsse" führt Herr Schröder nur musikalisch an. In Beziehung auf den Text sind solche Schlüsse schon längst vorhanden. Man erinnert sich vielleicht, wie vor einigen Jahrzehnten namentlich Heine'sche Lieder durch Beifügung zweier Wörter an jede Zeile vervollkommnet wurden, wodurch ein scharfer Gegensatz entstand, Schröder's symmetrischer Dichtungstechnik „im absoluten Sinne" genau entsprechend. Nur bedurfte es dazu keiner so gewaltigen geistigen Anstrengung, wie sie Herr Schröder aufwenden mußte.

Ein Hauptzweck der Schröder'schen „selbständigen, neuen Forschung" ist, Parodien anzufertigen. In einer ernst seinwollenden Schrift kein übler Gedanke. Wer das Feld der Parodie beackern will, dem schärft Herr Schröder den Pflug — zwar ganz unnützer Weise: giebt es doch bereits unzählige Arten derselben bedeutend mehr als kontrapunktische Finessen. Zur Probe will ich hier nur drei Stück anführen — jedes vom andern durchaus verschieden. In meinen jüngeren Jahren besaß ich abschriftlich Zumsteegs Ballade „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain". Das Heft ging verloren. Später fand ich im Trio, op. 8, von Brahms, die ganze erste Zeile als Haupttema des Scherzo wieder.

Digitized by Google

(In der 1. Ausgabe benutzte Brahms auch die erste Zeile von Schuberts „Am Meere".) Als Rezept für Parodisten würde sich hier ergeben: Man nimmt eine alte, getragene Mollmelodie, transponirt sie in den Tritonus, und läßt sie dann in wenigstens zwei- bis dreimal so geschwindem Tempo los. Dann hat man (wenn man sie nämlich noch hat) die, mit Respekt zu melden, Oper Lohengelb; ferner die Nibelungen-Walzer aus dem Bazar (vor 1880). „Heiter sei die Kunst", sagen Nietzsche und seine Apostel. Nun wohl. Muß es sein, so tritt Herr Schröder helfend auf. „Tristan" und „Parsifal" z. B., für Leichtfüßige zu schwerfällig, für Leichtgesinnte zu schwermütig, bedürfen nur der symmetrischen Umkehrung — und die Heiterkeit trägt den Sieg davon.

Nebenbei wird hier, was Herr Schröder übersehen hat, noch eine andere Frage spielend gelöst. Wer z. B. nur „helle und sphärenhafte Wirkungen erzielt, jedoch „dunkle und mysteriöse" erzielen möchte, lasse seinen Satz symmetrisch umschreiben, und die gewünschte Wirkung ist da. Ebenso umgekehrt. Oder: Es möchte Einer gar zu gern etwas „Edles" schaffen, sein Können langt indessen nur zum „gemeinsten Gassenhauer". Braucht diesen nur symmetrisch umzukehren, und es ist erreicht. Herr Schröder drückt sich in dieser Beziehung sehr scharf aus. „Man mag in der Musik symmetrisch umkehren, was man wolle, und sei es der gemeinste Gassenhauer, niemals wird eine Trivialität herauskommen, sondern stets kann nach gewonnener Tonart und Harmonie (Was immer das sein mag. B. Z.) nur Edeles entstehen und bewahrt bleiben". Ein paar Seiten später (S. 109) nennt er freilich zwei symmetrisch umgekehrte Takte aus Mozarts 2. G moll-Sinfonie geradeheraus „schlecht". Mein Begriffsvermögen reicht nicht aus, dieses Urteil mit jenem Ausspruch in Einklang zu bringen. Ob Herr Schröder überhaupt wünscht, man solle sich bei seinen Redensarten etwas denken, wird mir immer zweifelhafter. — Will ein Komponist ein Satyrspiel auf eine Tragödie folgen lassen, braucht er nicht beides zu komponiren; eins genügt: die vordere oder die hintere Hälfte — die wird dann einfach umgekrempelt und bildet so zugleich die andere.

Digitized by Google

Auf S. 110 ist zu lesen: „Es wäre kein Wunder, wenn hiernach diese Mozart'sche Sinfonie, oder irgend eine andere, für Orchester in symmetrischer Umkehrung umgearbeitet und gespielt würde; die Möglichkeit liegt vor." Falls ein Barbiergeselle (nach Schopenhauers und Lassalles Ausdrucksweise) dergleichen äußerte, würde man sich nicht weiter aufregen. Aber der Satz ist aus der Feder eines Professors am Königlichen Akademischen Institut für Kirchenmusik zu Berlin geflossen und in einer Publikation der J. M.-G. niedergelegt. Und derselbe Prof. Schröder, der diese unglaublich lächerliche Spielerei verübt, entblödet sich nicht, kunstvolle Werke von Fux, Bach, Kirnberger, Cherubini und Weitzmann als Spielereien zu bezeichnen.

Herr Schröder hat seine selbständige, neue Forschung noch nicht weit genug getrieben. Es wär' so schön gewesen, wenn er sich auch der krebsgängigen Umkehrung bemächtigt hätte, und nicht nur sänge: „Was oben ist, muß unten stehen, *vive la compagneia!*" Die Wirkung müßte doch bedeutend „reizvoller und origineller" sein, namentlich unter Anwendung beider Umkehrungen zugleich. Und wozu bei der Sinfonie halten? Wozu überhaupt mit der Sinfonie anfangen? Der Verfasser dieses Aufsatzes möchte seine Meinung nicht aufdrängen, bittet aber doch, in Erwägung zu ziehen, ob nicht „Eulenspiegel" und „Don Quixote" von R. Strauß zu Versuchskaninchen sich beträchtlich besser eignen würden, als eine simple Sinfonie.

Redselig und weitschweifig wie ein Jubelgreis, und bemüht, seine dünnen und dürren Gedanken durch artiges Wörtergepränge bedeutsam zu machen, was sich schon im Titel ausprägt, säbelt Herr Schröder nichtsdestoweniger zuweilen Wörtern ganze Silben ab, sodaß äußerlich oder innerlich verkrüppelte Gebilde entstehen. So schreibt er z. B. Hinweis statt Hinweisung, meiden statt vermeiden. Und dabei brüstet er sich mit seiner Denkerhaftigkeit. Siehe z. B. die in behaglicher Breite auseinandergetretene „Falsche Anwendung des Wortes Umkehrung", S. 29. Herr Schröder kennt nicht den Unterschied zwischen Grund- und Ordnungszahlen; schreibt jedesmal Fuchs statt Fux; Caricatur leitet er von Karre und Kater ab (Karrikatur); läßt „nach bekannter Regel die

Digitized by Google

Terz, ob vorhanden oder nicht, sich eine Stufe aufwärts auflösen"; berichtet, Moll habe seinen Leitton aus Dur entliehen; beweist die Selbständigkeit des verminderten Septimenakkordes durch den verminderten Quartenschritt des Basses und das Liegenbleiben des gemeinschaftlichen Tones; u. s. w. ohne Aufhören. Kurz, er bekundet nach allen erdenklichen Richtungen hin ein so absonderliches „Wissen", daß der Leser keinen Augenblick in Gefahr gerät, die aus dem Vollen geschöpften Verse von A. Moszkowski

„Doch wenn der Laie in Verblendung
zu Kunstausdrücken schrecklich greift"

aus dem Gedächtnis zu verlieren.

Herr Schröder versteht auch von Stimmführung nichts. Dafür liefert er als Hauptbeweise den Ausspruch (S. 93 und 113): „Jeder gut gearbeitete musikalische Satz ist symmetrisch umkehrungsfähig", sowie die Beispiele S. 115 bis 125. Nur Jemand ohne jegliches Gefühl und Verständnis für Harmonie kann dergleichen vorbringen. Es will mir durchaus nicht in den Sinn, daß Herr Schröder die von mir gegebenen Beispiele genau angesehen hat. Statt an diesen Sätzen zu zeigen, was sie vorstellen (außer dem trübseligen Stölzel konnte er ja selbst kein Beispiel darbieten), verkehrt er eine kurze Fuge von Fux. Da ich ein ganzes Präludium nebst zwei Ausschnitten aus anderen Sätzen des Wohltemperirten Klaviers in symmetrischer Umkehrung gebe, nimmt er an, das könne mit dem ganzen Werke geschehen, wagt sogar, das zu behaupten (S. 113): „Die meisten der zweimal 24 Präludien und Fugen klingen gut, einige sogar überraschend reizvoll und originell". Hinter dem „klingen gut" fehlen einige Dutzend Fragezeichen. Es ist ja nun freilich mit allen Dingen so, die sich überhaupt auf den Kopf stellen lassen, daß sie einen „originellen" Eindruck hervorrufen. Es fragt sich hier bloß, ob die Geschichte nicht unsinnig wird. Im Ganzen kommt selten ein vernünftiger Sinn heraus, in Einzelheiten allerdings weniger selten. Das ist indessen von mir in Beziehung auf Musik bereits dargelegt worden, und deshalb war es vollkommen überflüssig von Herrn Schröder, sich in die Brust zu werfen und zu „neuer, selbständiger Forschung" anzuschicken. Dieser Herr sagt, er habe

Digitized by Google

die Wirkung der symmetrischen Umkehrung am Wohltemperirten Klavier erprobt. Er will doch nicht etwa glauben machen, irgend ein Sterblicher könne diese Werke vom Blatt, symmetrisch umgekehrt, abspielen? Oder hat er wirklich das ganze Wohltemperirte Klavier in dieser Weise umgeschrieben?

Ein längerer Satz ist nur dann symmetrisch umkehrungsfähig, wenn er in beständigem Hinblick auf diese Möglichkeit ausgearbeitet wurde. Ausnahmen sind außerordentlich selten. Ganz kurze Sätze oder Bruchstücke aus größeren, ohne jene Absicht hergestellt und doch in dieser Umkehrung sinnvoll, sind auch noch selten genug.

Außer jener winzigen Fuge von Fux giebt Herr Schröder die 1. C dur-Fuge aus dem Wohltemperirten Klavier nach Forkel, was er als „Forscher" hätte anmerken sollen, sowie die zweite dreistimmige Fuge aus der Kunst der Fuge, symmetrisch umgekehrt. Hierzu bemerkt der symmetrische Umkehrer: „Weshalb Bach, der jede mögliche Kunst im Kontrapunktiren nicht unbenutzt ließ, das Verfahren der symmetrischen Umkehrung nicht ergriff, ist nicht bekannt." Doch, Herr Professor, es ist bekannt. Die symmetrische Umkehrung war nämlich damals noch nicht vorhanden. Ferner: „die irgendwo ausgesprochene Vermutung, Bach hätte, wenn ihn bei Arbeit seiner Kunst der Fuge der Tod nicht ereilt, die letzte unvollendete Fuge XV noch in symmetrischer Umkehrung gegeben, ist so wenig erwiesen, als alles andere hierüber." Wieder echt forscherhaft. Jene Vermutung ist nie ausgesprochen worden, weil es, wie eben bemerkt, noch keine symmetrische Umkehrung gab. Bach trug sich, nach Aeußerungen von Zeitgenossen, mit dem Gedanken, eine Fuge mit vier Subjekten zu komponiren, die auch in allen Stimmen umgekehrt werden könne. Das ist etwas ganz Anderes, als Herr Schröder verstanden hat und zu verstehen giebt. Hätte die Absicht vorgelegen, eine Fuge symmetrisch umzuschreiben, so genügte jeder Notenschreiber. — Das 1. C dur-Präludium aus dem Wohltemperirten Klavier steht auf S. 86 bis 93 in der nur 24 Takte umfassenden Lesart Forkels sowie in der symmetrischen Umkehrung derselben. (Spielt denn heute noch jemand aus der Hofmeisterschen oder der alten Litolffschen Ausgabe?)

Digitized by Google

Darauf folgt der Satz noch einmal in ungebrochenen Harmonien, aus Bischoffs Bachausgabe abgeschrieben, was der Abschreiber anzudeuten vergaß. Herr Schröder weiß auch nicht, daß zu Bachs Zeiten, sobald in einem Satze Triolen vorherrschen, gleich war (Siehe S. 120 bis 125). — Der Schöpfer dieser „neuen, selbständigen Forschung" mag sich Glück wünschen, daß Fux und Bach schon gestorben sind: er würde für die arge Entstellung ihrer Werke bösen Dank ernten.

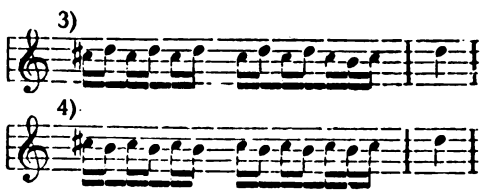
Es wird immer lieblicher. S. 125 und 126 spricht Herr Schröder schließlich noch in sehr lehrhafter Weise über alte Verzierungen, von deren Ausführung er ebenfalls keine Ahnung hat. „Wenn Alles symmetrisch umgekehrt wird, muß dies auch an Verzierungen geschehen[1]), also daß aus einem Pralltriller ein Mordent, aus einem Doppelschlag nach oben ein solcher nach unten[2]), und aus einem Triller, der bisher nur nach oben gebräuchlich war[3]), ein solcher nach unten wird.[4]) Für den Mordent hat man das Zeichen ⁻⁺⁻.[5]) Umgekehrter Triller . . . mögen der

---

1) Sicherlich, und so verfuhr Bach auch im *Contrarium reversum*. Siehe z. B. No. 15 der Goldbergschen Variationen: *Canon in moto contrario;* „Vom Himmel hoch, da komm ich her", erste Hälfte der letzten canonischen Veränderung; Musikalisches Opfer, No. 2 der *Canones diversi*, sowie *Canon perpetuus* für Flöte, Violine und Continuo. Die letzten drei Beispiele sind die seltenen Fälle, in denen sich das *Contrarium reversum* bei Bach, auf zweistimmigen *Canon* bezogen, zur symmetrischen Umkehrung gestaltet. Forscher Schröder kennt keinen dieser vier Sätze.

2) Doppelschläge nach oben oder nach unten giebt es nicht. Man hatte jederzeit und hat jetzt noch nur Doppelschläge von oben oder von unten. Die Verhältniswörter n a c h und v o n sind Gegensätze; das eine bezieht sich auf das Ziel, das andere auf den Ausgang. Beim Doppelschlag handelt es sich nicht um ein Ziel, sondern um den Ausgangspunkt: die Ober- oder Unterseknde des Hauptlones. Herrn Schröders Wissenschaft vom Doppelschlag scheint sich auf denjenigen zu beschränken, der ausnahmsweise mit dem Hauptton beginnt.

3) und 4) Also wohl so:



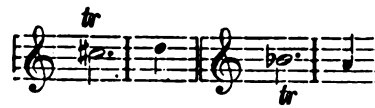
Digitized by Google

Die Figur unter 3 ist ein moderner, den Klassikern unbekannter Triller. Die Figur unter 4 könnte als Mordent gelten.

5) Dieses Zeichen wird allerdings für den Mordent gesetzt, doch nicht für den, der das Gegenstück eines Pralltrillers sein könnte. Im 13. und 19. Takte der 1. C dur-Fuge sieht Herr Schröder das Trillerzeichen ~~~ , hält es bei seiner erstaunlichen Gelehrsamkeit für einen Pralltriller, und überträgt diesen in jener Weise.

6) Sein „umgekehrter" Triller, zufälligerweise eine klassische Figur, was er natürlich nicht weiß, möge der Neuheit wegen lächerlich vorkommen! u. s. w. Es ist zum Teufelholen.

Neuheit wegen lächerlich vorkommen[6]), doch da, wo sie geschickt angebracht werden, wirken sie auch." Wäre es z. B. nicht besser gewesen, wenn Bach im Original-Hauptsatz (zweite dreistimmige Fuge aus der Kunst der Fuge, 4. Takt vor dem Schluß. B. Z.) den Cis-Triller umgekehrt gegeben hätte, weil seine nächste Melodienote *d* nach oben führt? Alsdann würde unser b-Triller (in der Umkehrung durch Herrn Schröder) nach oben geschlagen seine strenge Umkehrung bewahren.



Das sind wirklich außerordentliche Leistungen für einen Professor an einem Königlichen Musik-Institut. Darf man denn nicht von einem Manne, der wegen seiner Künste auf der Violine den Professortitel erzielte, der außerdem noch mit Musikalien Handel trieb*), wenigstens die Kenntnis der Mozartschen Violinschule verlangen? Auch der weiland Königlich-Preußische Kammermusikus Joh. Joachim Quantz verstand es, jemand die Flötentöne spielend beizubringen.

„Noch nie ward der gezähmte Erdenpilger
zu solcher matten Münze ausgeprägt.

W. Rechenbach.

*) Das soll durchaus kein Vorwurf sein. Haben doch wirklich bedeutende Violinspieler sogar Weinkneipen angelegt (Viotti), mit Bildern gehandelt (Geminiani, der auch eine Violinschule schrieb, wodurch er Herrn Schröder noch ähnlicher wird), mit Violinen (Giardini und Wilhelmy), mit Violinsaiten (Locatelli).

Digitized by Google

Auf keiner Seite der Schröderschen Schrift ist etwas zu entdecken, das als selbständige, neue Forschung gelten könnte, sofern diesem Ausdruck seine wahre Bedeutung beigelegt wird. Die wunderbaren Namen der Septimen- und Nonenakkorde sind so wenig, wie das neue Wort „Unterfügung", auch nur einen Schweißtropfen wert. Dieses „Beiheft" ist ein Hohn, ist eine Parodie auf ernsthafte Forschung.

Infolge seines fehlerhaften, oder vielmehr garnicht vorhandenen Sinnes für Harmonie zeigt Herr Schröder blos, wie die symmetrische Umkehrung nicht angewandt werden kann. Konnte er nicht unterlassen, „mit der Fackel der symmetrischen Umkehrung die Sterne anzuzünden", so durfte er doch unter keinen Umständen Middelschulte's Fuge todtschweigen. Erstens, aus Ehrlichkeit seinen Lesern gegenüber, weil diese Fuge das einzige zu seiner Kenntnis gekommene umfangreiche Werk ist (ohne Einleitung und Finale zweimal vierundsiebzig Takte), das aus jener Kompositionstechnik erwuchs (von Middelschulte's D moll-Passacaglia abgesehen, in der nur die Themen symmetrisch verwandt wurden). Zweitens, aus Dankbarkeit diesem Herrn gegenüber, ohne den er jedenfalls auch heute noch nichts von symmetrischer Umkehrung wüßte. Und liegt nicht die schauderhafte Möglichkeit vor, daß ein belesener Kritiker bei Besprechung dieser Fuge auf den Gedanken käme, sie sei eine Frucht der Schröder'schen „Forschung"?

Beleidigt oder todtgeschwiegen darf ich schon werden; ob ich indessen hanswurstige Leistungen mit dem richtigen Namen bezeichnen darf, steht noch dahin. Herrn Schröder einen tappigen Nachtreter zu nennen, ist noch lange nicht so herausfordernd, als wenn Herr Fleischer mich zu den „Vordermännern" des betreffenden Herrn rechnet; und dabei ist jenes wahr, während dieses einfach albern ist.

Darf man wohl fragen: Wer mögen diejenigen sein, die eine nur Makulaturwert besitzende Schrift als selbständige neue Forschung empfehlen, damit sie den Publikationen der J. M.-G. angereiht werde?

Digitized by Google

Mit welch freudigem Stolze müssen die Herren, deren musikwissenschaftliche Beiträge zu Leipzig in der Nürnberger Straße erscheinen, auf den neuen Kollegen von der Nürnberger Straße in Berlin blicken! Wäre er nur wenigstens nicht der zwölfte in der Reihe, sondern der dreizehnte, und seine neue Forschung diente als freie Zugabe zu den übrigen zwölf. Auch so wäre es schlimm genug. Alles kann ja nicht auf gleicher Höhe stehen, aber hier ist der Abstand doch zu ungeheuer: ein Mann, der fast gar nichts weiß (das wird jetzt doch wohl kaum noch einem Zweifel unterliegen) in einer Reihe mit Männern von wirklichem Wissen!

Irrtümern ist jeder Mensch unterworfen, also auch ein Gelehrter. In dem Falle des Herrn Schröder handelt es sich jedoch weder um Irrtümer, noch um einen Gelehrten. Schröder's „Beiheft" zeigt lediglich beispielloses Nichtwissen gepaart mit grenzenloser Schulmeistereitelkeit — und ein so dilettantisches Machwerk — segelt unter der Flagge der Internationalen Musikgesellschaft!

Chicago, im Sept. 1902.

Digitized by Google

Schlußwort zur symmetrischen Umkehrung.

Der allerergebenst Unterzeichnete trug sich mit der Hoffnung, daß irgend Jemand, mit musikalischen Kenntnissen behaftet, dem Herrn Prof. Herm. Schröder unter vier Augen mitteilen würde: „infolge des Eindringens der Chromatik in die Kirchentöne seien die Eigentümlichkeiten der verschiedenen Dur- und Molltonarten derartig verwischt worden, daß das moderne Dur und Moll entstand — so, und nicht umgekehrt, berichte jedes Buch, das von Kirchentönen handelt — es sei eine unanfechtbare Tatsache".

Diese Hoffnung trog. Und so ist der unwürdige Schreiber dieser Zeilen, der leider keinerlei Anlagen zum Professor besitzt, ohne Zweifel im Irrtum und bittet hiermit feierlichst wegen seiner unsinnigen Behauptungen um Verzeihung. Er hatte wirklich vergessen, daß wir uns im Zeitalter der Umwertung aller Werte befinden, und zu den musikalischen Werten sind schließlich doch auch die Tonarten zu rechnen.

Er bittet ferner um die gütige Erlaubnis, in aller geziemenden Unterwürfigkeit bemerken zu dürfen, in seiner Harmonie- und Modulationslehre sei von Kirchentönen gar keine Rede.

Bernhard Ziehn.

Nachschrift. Daß meine Darstellungsweise zuweilen manchen Leuten nicht recht zusagt, ist mir bereits seit langem bekannt — aber, mit dem Propheten zu sprechen, „der Pardel vermag nicht seine Flecken zu wandeln". Ich pflege den Stil dem Stoff anzupassen und gedenke bei diesem Grundsatz zu verharren.

Derselbe.

Digitized by Google

Ueber „Altertümeln."

Einige Zusätze zu „Raff's Wagnerfrage und Lenore".

Von Bernhard Ziehn.

Altes und Neues greift oft so ineinander über, daß eine Scheidung kaum vorgenommen werden kann.

d'Albert schließt den zweiten Satz seines Esdur-Quartettes mit den Dreiklängen C dur C moll. Im ersten Teil wechseln die gebrochenen C moll- und C dur-Dreiklänge erst zweimal, und im letzten Teil dreimal miteinander ab, ehe der Schlußakkord in Moll erfolgt.

Im dritten Satze seines A moll-Quartettes benutzt d'Albert eine viertonige Figur dreimal abwechselnd mit kleiner und großer Terz, als Ueberleitung von Moll nach dem gleichnamigen Dur.

Aehnlicher Wechsel ist bei Bruckner zu beobachten, etwa im Finale der 4. Sinfonie, Takt 26 und 27. Doch findet er sich schon bei älteren Meistern vor: Beethoven, op. 31, G dur-Sonate, 1. Satz, 1. Teil G moll G dur G moll, 2. Teil G dur G moll G dur. — Berlioz, Requiem, 1. Satz, Schluß G dur G moll — auch bei Schubert, Chopin und Liszt.

Für mein Empfinden ist dieser Wechsel eine Verdichtung gleichnamiger Tonarten zu den entsprechenden gleichnamigen Dreiklängen. Eine weitere Ausführung dieses Gedankens ist wohl unnötig; es dürfte die Erinnerung genügen, daß die äußere Zusammengehörigkeit älterer mehrsätziger Instrumentalwerke ursprünglich nur auf der Gleichnamigkeit der Tonarten beruhte. So stehen z. B. Bach's Partiten, Suiten, Klavier-Sonaten, „Goldberg'sche" Variationen,

Digitized by Google

sowie die Violoncello-Sonaten, mit Ausnahme der F dur-Suite und der D moll-Klavier-Sonate, sämmtlich in gleichnamigem Dur und Moll. Schon bald traten dann die Paralleltonarten mit gleicher Berechtigung auf. Als Bach-Beispiele sind zu nennen: das italienische Konzert, die F dur-Suite, die D moll-Klavier-Sonate, das Trio aus dem „Musikalischen Opfer", die Orgelsonaten und Orgelkonzerte, ausgenommen das A moll-Konzert mit einem D moll-Mittelsatz (vgl. D moll-Klavier-Sonate von E m. Bach) und die E moll-Sonate mit einem H moll-Mittelsatz. In Gottlieb Muffat's D dur-Suite steht die Saraband: im parallelen, und die Air im gleichnamigen Moll, in seiner B dur-Suite die Sarabande im gleichnamigen und das zweite Menuett im parallelen Moll. Um kein Mißverständnis aufkommen zu lassen, wird sofort zugegeben, daß diese Beispiele keine historische Folge darstellen sollen. Hierzu bedürfte es einer besonderen Arbeit, die erschöpfend nur in Deutschland unternommen werden kann.

Das Befremdlichste in d'Albert's Fis moll-Sonate ist wohl das G dur-Sätzchen zwischen zwei D moll-Perioden (2. Satz, 3. Teil) und das Cis moll-Sätzchen zwischen zwei D dur-Perioden (2. Satz, 1. Teil). Es sieht und hört sich an wie etwas Niedagewesenes, nichtsdestoweniger reichen beide Beispiele in ihren Anfängen Jahrhunderte zurück, auch fehlen Zwischenglieder nicht.

Wir haben hier den umgekehrten Fall: Ausweiten von Dreiklängen zu den entsprechenden Tonarten.

A. In Beziehung auf das erste Beispiel wäre etwa Folgendes zu sagen.

Es steht nicht zur Betrachtung, daß der D moll- und der G dur-Dreiklang sich in C dur zusammenfinden. Die Frage dreht sich nur um die D moll- oder G dur-Tonart; eigentlich sogar nur um erstere.

Der G dur-Dreiklang ist die Unterdominante im Dorischen und in D moll mit großer Sexte — der D moll-Dreiklang ist die Dominante im Mixolydischen.

Digitized by Google

Als Dreiklangsfolge kommt D moll zwischen G dur weniger selten vor als G dur zwischen D moll. Man faßt sie am besten auf als zerlegt in G dur D moll und D moll G dur.

G dur D moll G dur ist zu finden
bei Walther, 1524.
in dem mixolydischen „Gelobet seist",
in dem G dorischen „Dis sind die heilgen zehn Gebot" (als C dur G moll C dur);
bei Eccard, 1597,
in dem mixolydischen „Gott sei gelobet";
bei Hassler, 1608, (lauter Zeilenschlüsse)
in dem mixolydischen „Gott sei gelobet", 1. Zeile,
in dem G dorischen „Warum betrübst du dich", 2. Zeile (als C dur G moll C dur),
in dem ionischen „Jesaja, dem Propheten", 1. Zeile mixolydisch, und 15. Zeile mit mixolydischem Schluß.

Die Tonartenfolge G dur D moll G dur ist zu finden
bei Bach in dem C mixolydischen „Christus ist erstanden, hat überwunden": 1. Zeile C dur, 2. und 3. Zeile G moll, 4. Zeile C dur,
in Friedrich Reichardt's G dur Klavier-Sonate, 1778, 1. Satz G dur, 2. Satz D moll, 3. Satz G dur. Nur die beiden ersten Takte beider Teile des D mollsatzes stehen in G moll.

Für die Tonartenfolge D moll G dur sind herbeizuziehen:

Padre Martini's F dur Gavotte,

Em. Bach's F moll Klavier-Sonate, 1781,
(auf einen in C moll schließenden Teil folgt ein Teil in F dur).

Raff's C dur-Suite, op. 71, 2. Satz C moll, 3. Satz F dur.
Zur Dreiklangsfolge D moll G dur D moll:
Walther, „Es ist das Heil", mixolydisch, Anfang D moll G dur D moll G dur.

Digitized by Google

— "Festum nunc celebre", mixolydisch, G dur D moll G dur D moll G dur.
— „Dis sind die heilgen zehn Gebot"
(G moll C dur G moll in G dorisch.)
Eccard, „Wo Gott der Herr"
(G moll C dur G moll in G dorisch.)
Beethoven, op. 126, Nr. 6, C moll F dur C moll, in C moll mit großer Sexte.

B. In gleicher Weise ist die Verbindung von Cis moll mit D dur aufzufassen. Beide Akkorde treten in A dur auf. Wir haben sie aber lediglich als nach D dur oder Cis moll gehörig zu betrachten — im Anschluß an das Beispiel aus d'Albert's Sonate sogar nur als D dur eigen.

Die Molltonart betreffend handelt es sich entweder um den phrygischen Kirchenton oder um das spätere (neuere) Moll mit kleiner Sekunde. Die Verbindung des tonischen Molldreiklanges mit Durdreiklang der kleinen Obersekunde war schon Haydn und Mozart ganz geläufig. Etwas ganz Außergewöhnliches zeigt Liszt's „Alpenjäger", nämlich G moll As dur G moll als Schluß. Auch konnte man noch an den Schluß der ersten Zeile des Leichenchores in Raff's „Lenore" denken: As dur G moll, sowie an den As durdreiklang, mit dem Chopin seine G moll-Ballade beginnt. — Für den Gebrauch im Phrygischen mögen folgende zwei Beispiele sprechen:

Hassler, 1608, „Es woll uns Gott" — E moll F dur E moll;

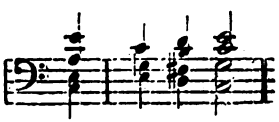
Walther, 1524, „Aus tiefer Not" — F dur E moll F dur.

Doch wir haben ja unsere Aufmerksamkeit auf Dur zu richten. Der tonische Durdreiklang mit dem Molldreiklang der kleinen Untersekunde verbunden weist auf den lydischen Kirchenton hin. Um 1600, als das Lydische schon fast ganz verdrängt war, und das Mixolydische auch mehr und mehr verschwand, verlegte man die Eigentümlichkeiten dieser Kirchentöne (übermäßige Quarte und kleine Septime) in die Begleitungsstimmen

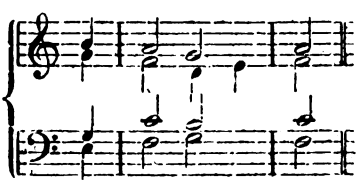
Digitized by Google

ionischer Melodien. (Hier einstweilen nur die Behauptung; die Beweise folgen in einem besonderen Aufsatz.) So findet man z B. bei Calvisius und Hassler in ionischen Sätzen folgende Schlüsse:

Es will mir jetzt nicht einfallen, in welcher älteren Komposition ich nachfolgenden Schluß sah



Uebrigens genügt wohl der zweite der vorher angeführten mit dem schlußbildenden Molldreiklang der siebenten Stufe in Dur; daß statt A moll auch der C dur-Sextakkord stehen könnte, unterliegt gewiß keinem Zweifel. — Lydisch modulirend erscheint in Hassler's ionischem „Nun lob mein Seel" der Schluß C dur E moll F dur. Das folgende Beispiel ist Bruckner's *Os justi* entnommen:



einem längeren lydischen Satze ohne irgend ein Chroma, ja ohne die Möglichkeit eines solchen.

Eine ähnliche Tonarten-Verbindung wie bei d'Albert zeigt eine Haydn'sche Sonate: 1. und 3. Satz Es dur, 2. Satz E dur. Das symmetrische Gegenstück zu d'Albert's D dur Eis moll D dur

Digitized by Google

ist in Bruckner's Quintett enthalten: 2. Satz, D moll, mit einem Trio in Es dur — und ein passendes Seitenstück zu D dur mit einem Cis moll-Nachsatz im Finale des genannten Quintettes: F moll mit einer Ges dur-Einleitung.

Auf die Altgläubigen von der strengen Regel werden tonartliche Vorkommnisse, wie die in dem langsamen Satze des Fis-moll-Sonate, erschreckend, wenn nicht gar Mitleid erregend wirken. Was möchten sie aber erst zu empfinden vermeinen, wenn d'Albert oder Bruckner auf einen Es mollsatz einen A mollsatz folgen ließen? Solchem Frevel gegenüber würden doch sämmtliche bisherigen Extravaganzen*) zu einem Nichts zusammenschrumpfen, höchstens ließen sie sich als erfolgreiche Vorarbeiten zum gänzlichen Ruin der Musik auffassen. Gemach — es wird's wohl keiner von Beiden tun, es fände sich denn für d'Albert in einem Bühnenwerke geeignete Gelegenheit. Indessen — es ist bereits getan worden, und zwar vor geraumer Zeit. „Nachbarin, euer Fläschchen!" Ganz rein und bloß, Es moll — A moll, ohne die geringste Verhüllung: Carl Reinecke, opus 121, No. 19, *attacca* No. 17. — Als Adalbert v. Goldschmidt den As moll-Dreiklang nach dem D moll-Dreiklang setzte (Todsünden, Kl.-A. S. 173), war er durch den „Dämon des Zorns" dazu gereizt worden. Was mag aber in dem sittigen Leipzig losgewesen sein, als Reinecke jenen furchtbaren Gedanken faßte? — Wenn das am dürren Holz geschieht, was will's am grünen werden! — —

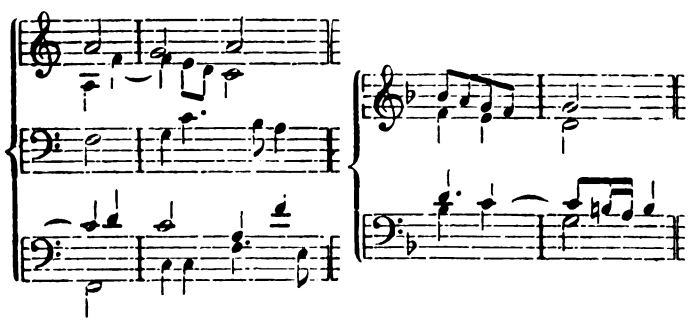
Im E dur-Konzert von d'Albert, 1. Satz, Takt 48 und 49, findet man eine Akkordverbindung, die meines Wissens noch in keiner anderen Komposition gedruckt vorliegt: *ais cis eis g* mit Auflösung nach dem Dis moll-Dreiklang (vergl. Y. v. Arnold's zweite Hälfte seines „Neuen Tonmaterials" in der N. Z. f. M. 1887, und meine Harmonie- und Modulationslehre S. 83 und 103). Zwei Takte vorher steht die gleiche Folge in enharmonischer Verwechselung: kleiner Septimenakkord von Fis und D moll (vergl. auch Takt 19 und 20). In letzterer Lesart ist die

*) Lies „Absonderlichkeiten".

Digitized by Google

betreffende Akkordfolge schon in Bach's Fis moll-Toccata anzutreffen, ja noch viel früher in Dido's Lament, 1675 von dem 17jährigen Henry Purcell komponirt. d'Albert schrieb also etwas ganz Neues, das trotzdem ganz alt ist.

Als Meyerbeer in den Hugenotten die Melodie „Ein feste Burg" verwandte und mit einer gesucht simpeln Begleitung versah, glaubte er den Aus- und Eindruck des Altertümlichen und Altehrwürdigen am besten dadurch hervorzurufen, daß er so bald als möglich eine Quintenparallele anbrachte (1. Zeile, As dur und Es dur in Grundform und Quintlage). Mit der Harmonisirung dieses Chorals braucht man nicht bis auf jene Zeit zurückzugehen, in der die Leute sich mit Quintenparallelen, wenn's überhaupt wahr ist, einen Ohrenschmaus bereiteten. Wurden von alten Meistern des Choralsatzes „Quinten" geschrieben, so geschah es nicht in der rohen Weise des Meyerbeer, der sich lediglich auf No. 17 einer gewissen Passion, für die hoffentlich kein Mensch mehr eine hat, berufen konnte — dort ist das zu sehen, was er schrieb; es bedurfte nur der Transposition um einen Halbton. — Manchem Leser dürfte es angenehm sein, die beiden Quintenparallelen kennen zu lernen, die Meister Eccard hinterließ. Die eine steht



in seinen Geistlichen Liedern, Band 2, No. 10; die andere in den Preußischen Festliedern, Band 2, No. 5.

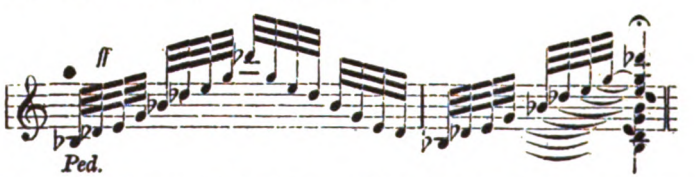
Aus gleichem irrigen Grunde wie Meyerbeer stopfte Gounod die ersten drei Takte des Schlußchors der Oper Faust

Digitized by Google

„Chriſt iſt erſtanden" mit verdoppelten Quinten- und Oktavenparallelen aus: Dreiklänge C dur D moll C dur, ſechsſtimmig, Grundform und Oktavlage. Es iſt fraglich, ob ſich Gounod bewußt war, daß er wirklich altertümelte, als er in den letzten zweimal zwei Takten die erſte Hälfte mit dem D moll-Dreiklang und die zweite mit dem E moll-Dreiklang ausfüllte — der Satz ſteht in C dur. Aber unfraglich dürfte es ſein, daß er mit dem ſonderbaren Metrum: 17 Takte, abgetheilt in 3, 2×2, 3, 2×2, 3, einen Griff ins Altertum zu tun meinte.

Sollten die ſtufenweiſe fortſchreitenden Dreiklänge mit den Quintenparallelen zwiſchen Baß und Tenor in Boito's Mephiſtopheles, 4. Akt, Takt 10—13, derſelben ſchiefen Anſchauung zu verdanken ſein?

Beethoven nahm eine alte Abkürzung wieder auf, die ſchon längſt außer Gebrauch war, als er dem letzten Akkord vor Beginn des dritten Satzes ſeines opus 57 das Wort *arpeggio* beifügte, um ſich das Ausſchreiben der Brechung zu erſparen. Es ſcheint, als ob dies gar nicht beachtet würde. Ich habe noch in keiner Ausgabe einen Hinweis darauf bemerkt. Das *Arpeggio* iſt alſo folgendermaßen auszuführen:

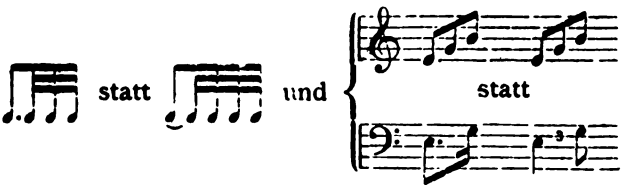


Einer anderen äußerlichen Altertümlichkeit begegnet man häufig bei d'Albert: ſtatt und ſtatt . Dieſer Punkt iſt der einzige, in dem d'Albert und Brahms ſich berühren. Seit Beethoven's letzten Quartettten war dieſe alte Schreibweiſe faſt ganz verſchwunden. Sie iſt in der Zwiſchenzeit nur äußerſt ſelten gebraucht worden, z. B. in Schumann's Fis-moll-Sonate, Takte 33 bis 30 vor dem Schluß als und in Chopin's E dur-Etude, Takt 30 und 31, 34 und 35, als . Es iſt eine nicht zu empfehlende Abkürzung. Wohl ſchreibt

Digitized by Google

sie sich bequem, aber sie liest sich sehr unbequem, besonders dann, wenn über oder unter den Notenlinien statt einer Gruppe Noten eine Gruppe kleiner Punkte steht — und sie wird sich trotz d'Albert's Autorität nicht einbürgern.

Wenn man diese meist schwerverständliche Punktirung jetzt noch für berechtigt hält, dann darf man auch folgende Abkürzungen aus der Zeit Bach's und Rameau's wieder einzuführen versuchen:



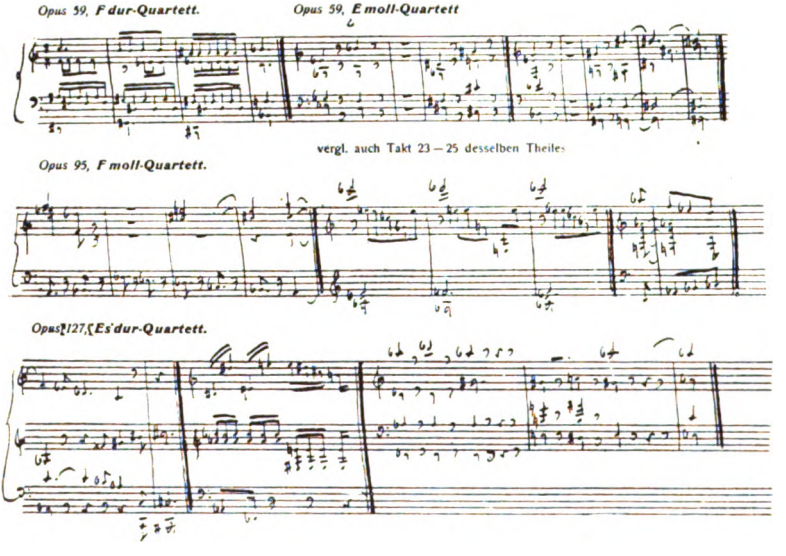
Es würde freilich beim Versuche bleiben.

Schreiber dieses Aufsatzes ist der Meinung, daß man durch solche vergleichende Betrachtungen nicht nur sehr viel lernt, sondern auch mit der Zeit seine anerzogenen oder angelesenen Vorurteile verliert — und dieser Verlust ist für den Musiker ein höchst beträchtlicher Gewinn.

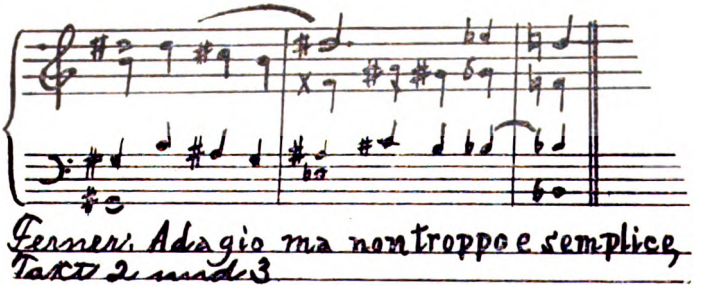
Digitized by Google

Wie sich Beethoven zu der akademischen Frage von der englischen Größe der Halbtöne verhielt.

Von Bernhard Ziehn.

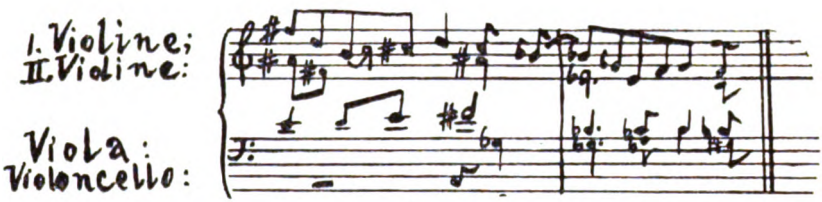


Opus 131, Cis moll-Quartett.



Digitized by Google

IX. Sinfonie.



Opus 130, B dur-Quartett, Andante: 1. Violine des g, 2. Violine cis g.

Es dur-Trio, opus 70, 1. Satz, Durchführungsteil. Während zweier Takte spielen Klavier und Violoncello in *Ces* dur; zur selben Zeit befindet sich die Violine in *H* dur. Ein fis der Violine berührt sich mit dem *Ges* des Violoncellos.

Opus 132, A moll-Quartett, Andante, „Neue Kraft fühlend", Takt 23—25 und 33—35; dieselbe Akkordfolge in gleicher Form; indessen schrieb Beethoven in der ersten Geigenstimme das erste Mal fünf ♭ und das zweite Mal ebensoviele *ais*.

Opus 135, F dur-Quartett, letzter Satz. Kurz vor dem letzten $^3/_2$ Takt haben erste Violine und Violoncello den gleichen Satz von acht Takten mit dem einzigen Unterschied, daß im 4. Takt für die Violine *e* und für das Violoncello *fes* steht. Höchst bemerkenswert ist auch das spätere *Poco Adagio*.

Opus 133, B dur-Fuge. Die thematische kleine Sekunde erscheint manchmal als übermäßige Prime, so gleich im Beginn.

Man bemerkt in diesen Beispielen u. A. folgende zum Teil sehr wunderliche Intervalle:

doppelt übermäßige Prime statt großer Sekunde; doppelt übermäßige Sekunde statt großer Terz; doppelt übermäßige Terz statt übermäßiger Quarte; doppelt übermäßige Quarte statt reiner Quinte; doppelt übermäßige Quinte statt großer Sexte; doppelt übermäßige Sexte statt großer Septime; übermäßige Septime und verminderte None statt reiner Oktave; verminderte Sexte statt reiner Quinte; übermäßige Sexte statt kleiner Septime; über-

Digitized by Google

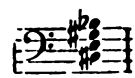
mäßige Quinte statt kleiner Sexte; verminderte Quarte statt großer Terz; übermäßige Terz statt reiner Quarte; übermäßige Sekunde statt kleiner Terz; verminderte Sekunde statt reiner Prime.

Die gleichschwebende Temperatur, also die gleiche Größe der Halbtöne, ist die Voraussetzung unserer Musik seit Bach. Deshalb schreibt auch Beethoven die Noten für die leeren Saiten *c*, *g* und *e* vor, während er *his*, *fisis* und *fes* meint, und erspart dadurch den Streichern eine mögliche Verlegenheit und eine wahrscheinliche Einbildung. Beides, Verlegenheit sowohl als Einbildung, könnte überhaupt nicht stattfinden, wenn die Streicher aus der Partitur lernen würden, anstatt sich mit der einzelnen Stimme zu begnügen.

Digitized by Google

Ueber den ersten Akkord im Scherzo der neunten Sinfonie von Bruckner.

(Vgl. Karl Grunskys Bericht über die erste Aufführung der Sinfonie, Allgem. Musik-Zeg., No. 8;*) Heinrich Rietschs „Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts", sowie desselben Verfassers „Ein Akkord in Bruckners neunter Sinfonie", Neue Mus.-Ztg., 1902, No. 13.)



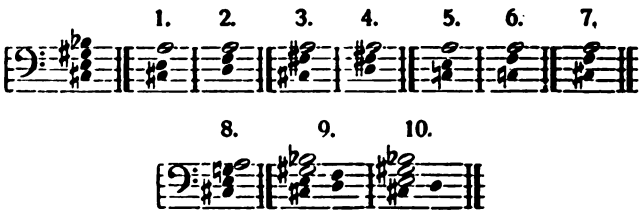
Der betreffende Akkord ist kein „Unikum". Schon vor etwa 440 Jahren hat sich ein englischer König damit zu trösten gesucht; damals mag er wohl ein Unikum gewesen sein. Seit Pergolese und Seb. Bach erscheint er immer weniger selten.

Der Akkord besteht aus einem Molldreiklang und darüberliegender verminderten Terz, die den Akkord zu einem alterirten stempelt. Heißen deren Töne, wie hier, *gis. b*, dann ist *a* der Auflösungston, der als Prime, Terz oder Quinte von Dur und Moll aufgefaßt werden kann. Jeder alterirte Septimenakkord läßt ferner eine Verbindung mit einem übermäßigen Dreiklang und mit gewissen anderen Akkorden, namentlich Septimenakkorden, zu, von denen hier indessen nur diejenigen angeführt werden, die in Beziehung auf den in Frage stehenden Akkord von Bruckner angewandt worden sind.

---

*) Dr. Grunsky schrieb in seinem Berichte: „Wenn Bruckner wetterleuchtet, wie in den ersten Takten, ehe Thema und Tonart, will sagen Wind und Ungewitter, hereinbrechen, dann haben Gelehrte viel zu tun: gleich der erste Akkord ist nämlich ein Unikum!"

Digitized by Google



[Der Alterirte *cis e gis b* gehört nach A dur und D moll. Bruckners Scherzo setzt in A dur ein, der Tonart der Dominante.]

1 und 2: die strengen Auflösungen (Fortschreitung in diatonischen Halbtönen);

3 und 4: die freien Auflösungen (mit einer ganztonigen Fortschreitung);

5 und 6: die chromatischen Auflösungen (mit einer chromatischen Rückung);

No. 4 ist der Durton der strengen Mollauflösung;

No. 5 ist der Mollton der strengen Durauflösung.

Einige Fundorte dieser Verbindungen:

Um nicht zu weitschweifig zu werden, bleibt Liszt hier ganz aus dem Spiel, und Wagner erscheint nur einmal. Sollte denn wirklich noch Niemand bemerkt haben, daß das Scherzo von Bruckners Neunter mit demselben Akkord beginnt wie der Tristan?

Für 1. Henry VI.: Et in terra;
Pergolese: Stabat mater;
Friedemann Bach: D moll-Capriccio;
Beethoven: Op. 57;
Bruckner: 1., 2. und 7. Sinfonie, F moll- und E moll-Messe.

Für 2. Bach: A moll-Fuge im 2. Band der Orgelwerke (Peters), No. 11 In der Kunst der Fuge;
Clementi: G moll-Sonate, Opus 50.

Digitized by Google

Für 3. d'Albert: E dur-Konzert, 1. Satz;
Richard Strauß: Guntram, Kl. Auszug, S. 107.

Für 4. Bruckner: 9. Sinfonie, Scherzo, erste Akkordfolge.

Für 5. Bach: No. 8 In der Kunst der Fuge; Musikalisches Opfer, dreistimmige Fuge.

Für 6. Middelschulte: Passacaglia in A.

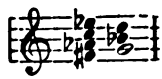
Für 7. Bach: Zweite Fuge im 2. Band der Orgelwerke (Peters.)

Für 8. Bruckner: 3. Sinfonie und D moll-Messe.

Für 9. Bruckner: 150. Psalm. Die umgekehrte Folge in der 2. Sinfonie. Diese Verbindung ist viel häufiger als jene, siehe noch z. B. Häßler: C moll-Fantasie; Mozart: 2. C moll-Fantasie und die große G moll-Sinfonie; Cherubini: C moll-Requiem; Clementi: Op. 50; Beethoven: Op. 59, No. 1; Franz: Op. 41, No. 6.

Für 10. Beethoven: Op. 59, No. 1;
„Tristan", 2. Takt;
Bruckner: 9. Sinfonie, Scherzo, 44. Takt (die umgekehrte Folge).

Die symmetrische Umkehrung der befremdlichen Akkordfolge am Anfang des Bruckner'schen Scherzo (siehe oben No. 4)



ist zwar selten, doch immerhin bereits mehrfach vorhanden, z. B. in folgenden Werken: Caldara, dreistimmiger Canon in C moll; No. 11 Der Kunst der Fuge; Mozart, 2. C moll-Fantasie; Beethoven, D moll-Sonate; Heller, Op. 81, No. 10; Bruckner, „Helgoland" und Scherzo der 3. Sinfonie.

Es widerstrebt mir und scheint auch völlig zwecklos zu sein, nochmals auf ein gewisses Buch hinzuweisen, das dergleichen Dinge und noch eine unendliche Menge mehr aufs Eingehendste behandelt. Wer sich nicht darum bekümmern will, hat allerdings ein unbezweifeltes Recht dazu.

Bernhard Ziehn.

Digitized by Google

Ueber die Kirchentöne.

„Ueber die alten Tonarten studiert, die mir immer unklarer werden. Abends Stunde bei Baini, dem es auch nur halbdunkel oder halbhell zu sein scheint!

Einen Tag in der Woche muß ich doch den alten Tonarten widmen. Ich arbeitete hierin, wiewohl ich glaube, daß es ziemlich nutzlos ist. Ein Gegenstand, der vor 300 Jahren schon nicht mehr klar war, hat durch den Verlauf dieser Zwischenzeit an Klarheit natürlich nicht zunehmen können."

Otto Nicolai, Tagebücher, 8. und 21. Juli 1885.

Soll eine Lehre verstanden werden, so muß sie verständlich sein; soll sie Nutzen wirken, so muß sie wahr sein. Die bisherige Lehre von den Kirchentönen ist leider sehr unverständlich und häufig auch unwahr. Hier Wandel zu schaffen, ist der Zweck eines Aufsatzes, der im Auszug folgt.

Die Kirchentöne scheiden sich in drei Dur- und drei Molltonarten.

Dem Jonischen, Mixolydischen und Lydischen liegen die Töne einer Durtonleiter zugrunde, nur daß das Mixolydische eine kleine Septime, und das Lydische eine übermäßige Quarte aufweist. Z. B.

jonisch	mixolydisch	lydisch
c d e f g a h c	g a h c d e f g	f g a h c d e f

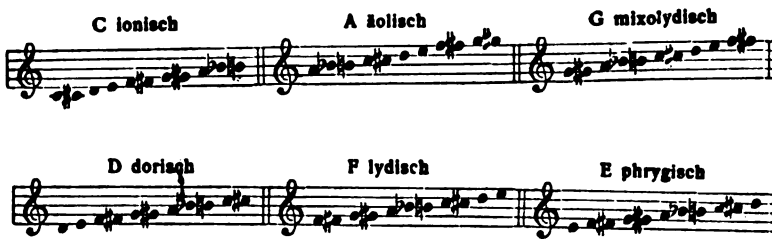
Dem Aeolischen, Dorischen und Phrygischen liegen die Töne einer Molltonleiter mit kl. Septime zugrunde, nur daß das Dorische eine große Sexte, und das Phrygische eine kl. Sekunde aufweist. Z. B.

äolisch	dorisch	phrygisch
a h c d e f g a	d e f g a h c d	e f g a h c d e

Den Tönen der genannten Reihen gesellte sich frühzeitig der Ton b, und zwar mehr als leitereigener, denn als chromatischer

Digitized by Google

Ton. Dazu traten noch die durch die ersten drei Kreuze bezeichneten Töne: fis, cis, gis — so daß also für jede Tonart elf Töne vorhanden waren.



Außer den sieben Stammtönen finden wir also noch im
Jonischen: üb. 1 üb. 4 üb. 5 kl. 7
Mixolyd.: üb. 1 kl. 3 üb. 4 gr. 7
Lydischen: üb. 1 üb. 2 r. 4 üb. 5.

Demnach unterscheidet sich
das Mixolydische vom Jonischen und Lydischen dadurch,
daß es kl. 3, aber nicht üb. 5 haben kann;
das Lydische vom Jonischen und Mixolydischen,
daß es üb. 2, aber nicht kl. 7 haben kann;
das Jonische vom Mixolydischen und Lydischen,
daß es weder kl. 3, noch üb. 2 haben kann.

Mit anderen Worten: durch Anwendung
einer üb. 5 in einem mixolydischen Satze,
einer kl. 7 in einem lydischen Satze,
einer kl. 3 oder einer üb. 2 in einem ionischen Satze
wird das Wesen der betreffenden Tonart zerstört.

Außer den sieben Stammtönen finden wir a so noch im
Aeolischen: kl 2 gr. 3 gr. 6 gr. 7
Dorischen: gr. 3 üb. 4 kl. 6 gr. 7
Phrygischen: gr. 2 gr. 3 verm. 5 gr. 6.

Demnach unterscheidet sich
das Dorische vom Aeolischen und Phrygischen dadurch,
daß es üb. 4, aber nicht kl. 2 haben kann;
das Phrygische vom Aeolischen und Dorischen,
daß es verm. 5, aber nicht gr. 7 haben kann;
das Aeolische vom Dorischen und Phrygischen,
daß es weder üb. 4, noch verm. 5 haben kann.

Mit anderen Worten: durch Anwendung
einer kl. 2 in einem dorischen Satze,
einer gr. 7 in einem phrygischen Satze,
einer üb. 4 oder einer verm. 5 in einem äolischen Satze
wird das Wesen der betreffenden Tonart zerstört.

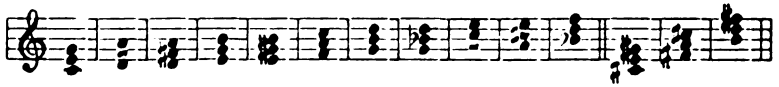
Digitized by Google

Keine Durtonart hat kl. 2, kl. 6 oder verm. 5.
Keine Molltonart hat üb. 1, üb. 5 oder üb. 2.
Unter sämtlichen Tonarten hat nur das Lydische keine kl. 7,
und nur das Phrygische keine gr. 7.

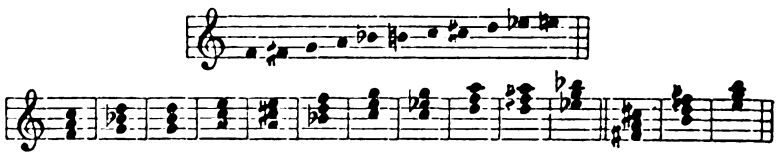
„Der Regel Güte daraus man erwägt, daß sie auch mal 'ne Ausnahm' verträgt", singt Hans Sachs bei Wagner. In mehr als tausend Sätzen des 15. und 16. Jahrhunders traf Verf. d. A. nur sechs Ausnahmen von diesen, aus den Werken der Meister (nicht der Schulmeister) gezogenen Regeln an: eine übermäßige Prime im Dorischen bei Henry VI.; eine kleine Sekunde im Dorischen bei Okeghem, Hobrecht und Brumel; eine kleine Sexte im Mixolydischen bei Bruck; eine große Septime im Phrygischen bei Eccard.

Im mehrstimmigen Satz dienten fis, cis und gis meistens als Dur-Terzen oder als Grundtöne verminderter Dreiklänge. Als Quinten von Moll- und übermäßigen Dreiklängen sind sie selten, noch seltener freilich als Bestandteile von Septimenakkorden. B erscheint als Grundton eines Dur-Dreiklanges, als Terz eines Moll-Dreiklanges und kleinen Moll-Septimenakkordes, sowie als Quinte eines verminderten Dreiklanges und kleinen Septimenakkordes.

Jeder oben angeführten Tonart standen folgende Dur- und Moll-Dreiklänge zur Verfügung. (Die letzten drei sind Seltenheiten.) Nach F. M. Böhme waren es „im Ganzen nur sechs".

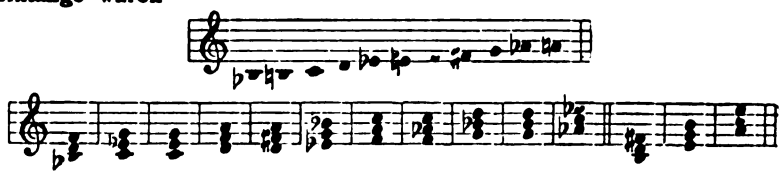


Bei der gebräuchlichen Transposition in die Oberquarte erhielt jede Tonart ein ♭ Vorzeichnung, und die in jeder Tonart möglichen Töne und Dur- und Moll-Dreiklänge waren dann folgende



Digitized by Google

Bei der ebenfalls nicht seltenen Transposition in die grosse Untersekunde erhielt jede Tonart zwei wesentliche ♭. Doch wurde häufig, namentlich in einzelnen Stimmen, nur das erste vorgezeichnet und das zweite zufällig gesetzt. Die hier verwendbaren Töne und Dur- und Moll-Dreiklänge waren



Belege für das Vorkommen der selteneren Moll-Dreiklänge.

H-m. in C ionisch: Hobrecht, geb. c. 1480, „La Tortorella".
H-m. in G mixol.: Walther, 1524, No. 15.
Fis-m. in A äolisch: Guammi, † 1581, Canzona für Orgel.
H-m. in D dorisch: Hassler, 1601, Lustgarten, No. 13.
H-m. in E phryg.; Lassus, Bußpsalmen, III,6.
H-m. in F ionisch: Schlick, 1512, Tabulaturen, No. 6.
E-m. in G dorisch: " " " No. 1 und 9.
Fis-m. in G dorisch: " " " No. 2 und 14.
H-m. in C dorisch: Henry VI. † 1471, "Et in terra".
" " G äolisch: Cabezon, geb. 1500, Orgelvorspiel.

H-moll in Tonarten mit einem ♭ entspricht Fis-moll in Tonarten ohne Vorzeichnung.
E-moll in Tonarten mit einem ♭ entspricht H-moll in Tonarten ohne Vorzeichnung.
Fis-moll in Tonarten mit einem ♭ entspricht Cis-moll in Tonarten ohne Vorzeichnung.
H-moll in Tonarten mit zwei ♭ entspricht Cis-moll in Tonarten ohne Vorzeichnung.

Ziemlich seltene Erscheinungen sind auch der As-dur- und der F-moll-Dreiklang. Beide werden angewandt in dem oben angeführten C dorischen Satze von Henry VI. und in den B ionischen Lamentationen von Carpentras (1532); der As-dur-Dreiklang von Schlick, Tabulaturen No. 13, G äolisch; der F-moll-Dreiklang von Bruck (1534) und Fra Thomas (1565).

In Beziehung auf die Vorzeichnung ist

Jonisch Dur;
Mixolyd. " mit 1 ♯ weniger oder 1 ♭ mehr;
Lydisch " mit 1 ♭ weniger oder 1 ♯ mehr;
Aeolisch Moll;
Dorisch " mit 1 ♭ weniger oder 1 ♯ mehr;
Phrygisch " mit 1 ♯ weniger oder 1 ♭ mehr;

Digitized by Google

Sätze in Kirchentonarten haben nicht immer die richtige Vorzeichnung. Was in deutscher Tabulatur geschrieben wurde, hatte überhaupt keine, und wird auch oft so in unsere Notenschrift übertragen. Um da die Tonart zu erkennen, muß man sämtliche Töne in ihrem Verhältnis zur Tonika betrachten, was auch bei Sätzen, die schon ursprünglich in Notenschrift stehen, nie aus dem Auge gelassen werden darf.

In Schlicks Tabulaturen ist No. 11 D dorisch, No. 13 G äolisch. Eitner setzt beiden Sätzen ein ♭ vor, während der erste keine Vorzeichnung haben dürfte, der zweite dagegen zwei ♭ haben müßte.

A. G. Ritter läßt den D äolischen Satz „Erhalt uns Herr", aus dem Tabulaturbuch von Paix, ohne Vorzeichnung, so daß er dorisch aussieht.

Mit einem ♭ statt mit zweien schreibt Hassler das B ionische „Es spricht der Unweisen Mund wohl"; ebenso Gesius das D phrygische „Da Jesus an dem Kreuze stund".

„Nun bitten wir den heiligen Geist", in F ohne Vorzeichnung, also lydisch, im Straßburger Kirchenampt 1525 — in G ohne Vorzeichnung, also mixolydisch, bei Witt 1715 — erscheint ionisch bei Walther, Eccard, Hassler u. a. bis herauf zu Schäffer.

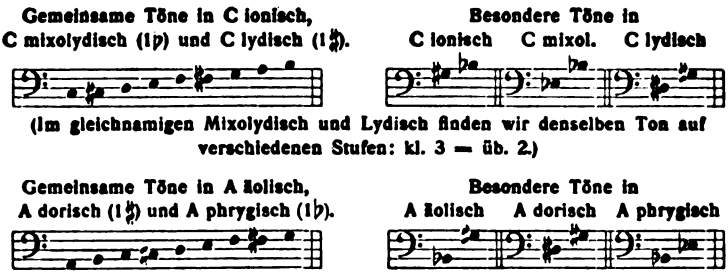
Das dorische "O Rosa bella" von Dunstable steht in Dr. Hugo Riemann's Illustrationen zur Musikgeschichte in D mit einem ♭.

In Erks Sammlung der Bachschen Choralgesänge ist die Vorzeichnung von 17 dorischen und 3 phrygischen Melodien äolisch, von 3 äolischen und 1 phrygischen Melodie dorisch, von 2 lydischen und 1 mixolydischen Melodie ionisch, zweier ionischen mixolydisch, und einer äolischen phrygisch.

No. 185 bei Bach-Erk wird schwerlich als modernes Dur empfunden werden, doch läßt sich der Satz auch nicht einem bestimmten Kirchenton zuweisen. Die Melodie enthält keine Septime, wohl aber eine übermäßige Prime; in den anderen Stimmen erscheinen noch kleine und große Septime und übermäßige Quarte; es sind Schlüsse im Mollton der Dominante und im Durton der kleinen

Digitized by Google

Septime vorhanden. Alles das kann sowohl im Jonischen als im Mixolydischen vorkommen. Eine übermäßige Quinte würde den Satz zum jonischen stempeln, eine kleine Terz zum mixolydischen. Nicht die Vorzeichnung (hier ist sie mixolydisch), sondern die Anwendung gewisser Intervalle ist maßgebend. Folgende Beispiele mögen zur Klärung dieser Frage dienen.



Von zehn Melodien ist durchschnittlich eine nicht genau bestimmbar in Beziehung auf die Tonart. V. d. A. fand unter 500 Melodien (Choräle, Volkslieder und einige Meistersingertöne), vor 1600 komponiert, 38 in Moll mit großer Sekunde, doch ohne Sexte (also dorisch oder äolisch), und 12 in Dur mit reiner Quarte, doch ohne Septime (also mixolydisch oder jonisch).

Die Melodie „Nun bitten wir den heiligen Geist", während des 16. und 17. Jahrhunderts in F, entbehrt der Quarte im Straßburger K. A., bei Walther, Resinarius, Eccard, Gesius, Decker, M. Prätorius (1607), Erythräus, Moritz von Hessen, Crüger, Witt (1715), Portmann und Schäffer, und dürfte wohl ursprünglich lydisch gemeint sein. Mit einer Quarte fand ich sie nur bei Hassler, M. Prätorius (1609) und Bach. Soweit meine Kenntnis reicht, hat der Choral bisher noch keine lydische Behandlung erfahren.

Einige alte Meister gaben zuweilen äolischen und mixolydischen Sätzen ein besonderes Zeichen: ein alleinstehendes ♭ auf der obersten Linie des Diskantsystems (gelegentlich kommt es auch in anderen Stimmen vor). Dieses ♭ deutete in Moll die kleine Sexte

Digitized by Google

und in Dur die kleine Septime an. Beispiele aus Ambros-Kades „Auserwählten Tonwerken" (2. Auflage): für Moll S. 10 (Okeghem) und S. 29 (Hobrecht); für Dur S. 16 (Okeghem), S. 67, 69, 129 (Josquin), S. 351 (Isaac). (Kades Fußnote auf S. 29 paßt nicht dahin.) Josquins Stabat mater, von Zarlino F ionisch, von Pietro Aron F lydisch genannt, ist weder dieses noch jenes, sondern C mixolydisch; was durch die gelegentliche kleine Terz, sowie durch die besondere Vorzeichnung bewiesen wird. Der Cantus firmus ist allerdings F ionisch, aber der Satz nicht; und in F lydisch gibt es kein es. Das Amen am Schluß auf dem F-dur Dreiklang ist als Anhängsel zu betrachten. In dem oben angeführten Beispiel von Isaac steht der größere erste Teil in G mixolydisch, der Schlußteil in C ionisch.

Wenn zwei so berühmte Theoretiker des Mittelalters, wie Zarlino und Aron, die Tonart eines Satzes nicht mit Sicherheit feststellen konnten, so braucht man sich nicht zu wundern, daß auch in unserer Zeit noch Verwirrung herrscht.

Die äolischen Melodien „Christ unser Herr zum Jordan kam" und „Ich ruf' zu dir" sind dorisch nach Wendel;
das äolische „Durch Adams Fall" ist dorisch nach Mendel und Böhme;
das ionische „Komm heiliger Geist, Herre Gott" ist dorisch nach Mendel und mixolydisch nach Böhme;
das ionische „Gott hat das Evangelium" ist phrygisch nach Winterfeld und äolisch nach Böhme;
das phrygische „Christus, der uns selig macht" ist äolisch nach A. G. Ritter;
das phrygische „Es woll uns Gott" ist äolisch nach Oskar Paul;
das phrygische „Christum wir sollen loben schon" ist phrygisch nach Böhme's „Kursus in Harmonie", dorisch nach dem dazu gehörigen „Aufgabenbuch";
das äolische „Mag ich Unglück nicht widerstan" ist äolisch nach Böhme's „Kursus", phrygisch mit äolischem Schluß nach Böhme's Altdeutschem Liederbuch, das überhaupt, was Tonarten anbetrifft, die spaßigsten Angaben darbietet.

Als Tonika ist der Schluß der Melodie anzusehen. Einige seltene Ausnahmen:

Der melodische Schlußton ist die Quinte der phrygischen Tonart:
H. Sachs, 1519, „Der kurze Ton";
M. Weisse, 1531, „Der Tag vertreibt die finstre Nacht."
Der melodische Schlußton ist die Terz der phrygischen Tonart:
Steuerlein, 1588, „Das alte Jahr vergangen ist".
Gumpeltshaimer, 1619, „Wie lang', o Gott".
Der melodische Schlußton ist die Terz der ionischen Tonart:
Walter, 1548, „Gott hat das Evangelium";
Hassler, 1601, „Mein G'müt ist mir verwirret".

Digitized by Google

Manche Melodien wechselten im Lauf der Zeiten die Tonart. Im Erfurter Enchiridion, bei Walther und Finck, ist die Melodie „Es ist das Heil" mixolydisch, und „Dieß sind die heil'gen zehn Gebot" dorisch. Erstere kennen wir seitdem nur als ionisch, und letztere als mixolydisch. Das dorische „Ach Gott, thu dich erbarmen" wurde bei Stobäus mixolydisch. Dieselbe Veränderung erfuhr „Erschienen ist der herrlich Tag" durch Gesius. „Jesu, nun sei gepreiset", dorisch bei Vulpius, M. Prätorius und Witt, wird bei Bach und Vogler ionisch.

Die Einfügung des b in die Tonarten ohne Vorzeichnung (oder des es in die Tonarten mit einem ♭ u. s. w.) wurde bisher allgemein nur für das Dorische und Lydische angenommen.

In dem „Cursus" von Böhme liest man, daß „im Mixolydischen zuweilen eine kleine Terz vorkomme, wodurch es sich ins Dorische umwandele". A. G. Ritter berichtet, daß Adam Hiller, 1791, den Dur-Dreiklang auf der erniedrigten Septime kurz vor der Dominante im Jonischen als unleidlich bezeichnet habe. Er selbst nennt diesen Dreiklang eine „harmonische Auffälligkeit, die im 15. Jahrhundert gebräuchlich wurde, um 1570 im Choralsatz aber bereits Mode geworden war". Die kleine Terz im Mixolydischen, sowie die kleine Septime im Jonischen (diese als Grundton eines Dur-Dreiklanges), sind demnach nur als Ausnahme bemerkt worden.

H. Bellermann führt als Regeln auf: „Wenn eine dorische Melodie von d aus sich bis zur Sexte erhebt und dann wieder abwärts nach a zurückgeht, so muß das h in b verwandelt werden; geht sie jedoch weiter in die Höhe nach c und darüber hinaus, so bleibt h. — Steigt eine lydische Melodie nach der Quinte hin und darüber hinaus, so muß es h heißen, geht die Melodie aber abwärts, namentlich zum Schluß, so wird b gesetzt. — In den anderen Tonarten, der ionischen, phrygischen, mixolydischen und äolischen, ist die Anwendung des b nicht zulässig, am allerwenigsten aber in der phrygischen, deren Dominante h ist." (Beiläufig: Im Phrygischen ist die Quinte nicht die Dominante; und nach unseren heutigen Begriffen von der Dominante hat das Phrygische überhaupt keine.)

Digitized by Google

Die kleine Septime im Jonischen findet man u. a. an folgenden Stellen:
Schlick, Tabulaturen, No. 6 (der einzige ionische Satz);
Lassus, Bußpsalmen, in 16 aus 30 Sätzen;
Eccard, Geistl. Lieder, in 19 aus 32 Sätzen;
Hassler, Lustgarten, in 11 aus 15 Sätzen;
Hassler, Kirchengesänge, in 16 aus 22 Sätzen;
Stobäus, Preuß. Festl., in 8 aus 13 Sätzen;
Nade, Auserw. Tonwerke, in 19 aus 28 Sätzen.

Die kleine Sekunde im Aeolischen:
Schlick, Tabulaturen, No. 13;
Lassus, Bußpsalmen, in 11 aus 21 Sätzen;
Scandellus, „Auf dich trau ich" und „Lobet den Herren, denn";
Eccard, Geistl. Lieder und Preuß. Festlieder, in 9 aus 17 Sätzen;
Hassler, Lustgarten, in 7 aus 12 Sätzen;
Stobäus, Preuß. Festl. in 4 aus 5 Sätzen;
Nade, Auserw. Tonwerke, in 13 aus 22 Sätzen.

Die kleine Terz im Mixolydischen:
Lassus, "Domine in auxilium" — "Parce mihi Domine" — "Ut queant laxis";
Lassus, Bußpsalmen, in 14 aus 22 Sätzen;
Palestrina, "O Domine Jesu Christe" (bei Bellermann!);
Palestrina, "Agnus Dei", 5st. Doppelkanon;
Palestrina, "Et in terra" a. d. Missa Papae Marcelli;
L. Schröter, "Veni creator spiritus";
Heinr. Finck, „Es ist das Heil";
Hassler, Lustgarten, in 4 aus 6 Sätzen;
Nade, Auserw. Tonwerke, in 13 aus 22 Sätzen;

Die verminderte Quinte im Phrygischen:
Lassus, Bußpsalmen, in 16 aus 31 Sätzen;
Walther, 1524, „Christum wir sollen loben schon" (enthält die verm. Quinte 18mal).
Eccard, Geistl. L. u. Preuß. Festl., in 12 aus 16 Sätzen;
Demantius,
Erythräus,
„Mitten wir im Leben sind";
Hassler, „Ach Gott vom Himmel" und „Chr. wir sollen loben schon";
H. Bellermann! 3st. Fuge (Kontrapunkt, S. 313).
Nade, Auserw. Tonwerke, in 6 aus 22 Sätzen.

Die übermäßige Quarte ist im Dorischen so gewöhnlich, daß es kaum besonderer Angaben bedarf. Unter den 26 dorischen Sätzen der Bußpsalmen von Lassus ermangeln nur 4 dieses Intervalls, unter 20 dorischen Sätzen Eccards nur 6.

Die übermäßige Sekunde ist im Lydischen fast allgemein anzutreffen. So in den beiden einzigen lydischen Sätzen der Bußpsalmen von Lassus; dem Qui tollis a. d. Missa de beata Virgine von Heinrich Finck (Nade hat die betreffende Stelle nicht bemerkt); dem 5 st. B lydischen Choral „Welt ade"

Digitized by Google

von Rosenmüller; dem Choral „Wer Gottes Marter" von Heinrich Schütz.

In den Tonarten ohne Vorzeichnung sind Teilschlüsse auf dem H-moll- oder H-dur-Dreiklang unmöglich; dagegen können solche auf dem B-dur- und G-moll-Dreiklang stattfinden. Allgemein ausgedrückt: Teilschlüsse sind

unmöglich

im Jonischen	auf	Moll	u.	Dur	der	gr.	7;
" Mixolyd.	"	"	"	"	"	gr.	3;
" Lydischen	"	"	"	"	"	üb.	4;
" Aeolischen	"	"	"	"	"	gr.	2;
" Dorischen	"	"	"	"	"	gr.	6;
" Phrygischen	"	"	"	"	"	r.	5;

möglich

im Jonischen	auf	Dur	der	kl.	7	und	Moll	der	5;
" Mixolyd.	"	"	"	kl.	3	"	"	"	1;
" Lydischen	"	"	"	r.	4	"	"	"	2;
" Aeolischen	"	"	"	kl.	2	"	"	"	7;
" Dorischen	"	"	"	kl.	6	"	"	"	4;
" Phrygischen	"	"	"	verm.	5	"	"	"	3.

F. M. Böhme sagt: „Das Dorische moduliert niemals ins Phrygische." Das bedeutet, ein dorischer Satz moduliert nicht in die Tonart der Wechseldominante. Die Behauptung ist vollständig aus der Luft gegriffen. Phrygische Modulation im Dorischen kann V. d. A. an 20 alten Choral- und Volksmelodieen nachweisen. Man findet sie ferner z. B. an folgenden Stellen:

Th. Stoltzer, 1526, der 12. Psalm, 2. Theil;
Lassus, Bußpsalmen I. 2., 6. und 9. Satz, II. 3., 5., 13. und 16. Satz, VII. 2. und 9. Satz;
Hassler, Lustgarten, No. 15, 17, 18, 28, 39;
Eccard, ebenfalls in fünf Sätzen.

Die Möglichkeit der Modulation eines Mollsatzes in die Tonart der großen Obersekunde ist ein Unterscheidungszeichen des Dorischen vom Aeolischen und Phrygischen.

F. M. Böhme: „Dem Aeolischen ist die Modulation nach dem Dorischen versagt." Also ein äolischer Satz moduliert nicht in die Tonart der Unterdominante. Beweise des Gegenteils:

Hassler, Lustgarten, No. 8, 10, 25, 30, 37 (mit 9 dorischen Schlüssen), 43, 45, 50. V. d. A. vermag noch an mehr als 50 Sätzen und Melodieen, die meistens sogar mehr als zweimal ins

Digitized by Google

Dorische gehen, das Unhaltbare der Behauptung Böhmes zu zeigen.

M. Hauptmann: „Bei den Schlüssen der Choräle und Volkslieder aus alter Zeit schließt die Melodie nicht aus dem Leitton, sondern aus der Dominantquinte nach dem Grundton." Entweder kannte Hauptmann nur wenig Choräle und Volkslieder aus alter Zeit, und zwar zufälligerweise nur solche, die seiner Behauptung den Schein der Berechtigung gaben, oder er ließ unbeachtet, was seiner Meinung widersprach. Dutzende von Beispielen „aus alter Zeit" entziehen jenem Satze den Boden.

Robert Franz: „Der erste, der von der Art des alten Satzes abwich, ist eigentlich Franz Schubert; bei ihm findet man zuweilen Akkorde, von denen man gar nicht weiß, wo sie auf einmal herkommen; bei Schumann findet sich das noch mehr. Diese Abweichungen liegen zum Teil darin, weil die Alten das Verhältnis des 7. zum 8. Tone, die Septime, den Leitton, der doch ein halber Ton ist, nicht kannten; die 7. und 8. Stufe ist bei den Alten immer ein ganzer Ton; deshalb vermochten sie auch nicht aus einer Tonart in die andere überzugehen." Eine der vielen unglaublichen Aeußerungen, die Meister Franz im Verkehr mit Dr. Waldmann von sich gegeben haben soll. Das 8st. dorische Stabat mater von Palestrina enthält 20 Abschlüsse (8 äolische, 5 dorische, 4 ionische, 2 lydische, 1 mixol.), die sämtlich mit der Dominante gemacht sind. Das genügt wohl.

Nach einem Bericht in der Cäcilia, 1864, den Böhme in seinem „Cursus" abdruckt, wurde von Rom aus bestätigt, „daß nach Tradition und Gewohnheit der römischen Kirche im diatonischen gregorianischen Gesang hinzugefügte Halbtöne bei Schlüssen und Einschnitten zulässig seien." Das hindert Böhme nicht, in demselben Kapitel seines Werkes u. a. folgenden Satz niederzuschreiben: „In der mixolydischen Tonart wird der tonische Ganzschluß stets mit Hilfe des Unterdominant-Dreiklanges gebildet, ist also Plagalschluß (Kirchenschluß)); einen authentischen Schluß (Dominante-Tonika) hat sie nicht, weil ihr dazu der Leitton fehlt." Daß dieser Ausspruch nicht auf Wahrheit beruht, dürfte aus nachstehenden Angaben zu ersehen sein.

Digitized by Google

Unter den 11 mixol. Sätzen Walthers, 1524, befinden sich nur 2 mit Plagalschluß, die übrigen 9 schließen authentisch.

Der mixol. VII. Bußpsalm von Lassus hat 11 mixol. Abschlüsse, von denen 7 authentisch sind, nur 3 plagal, und einer wird mit der Wechseldominante gemacht. Der ionische V. Bußpsalm hat ebenfalls 11 mixol. Abschlüsse, von denen 6 plagal sind, 4 werden mit dem Leitton und dessen Terz oder mit dem verminderten Dreiklang auf dem Leitton gemacht, und einer mit der Wechseldominante. Außer diesen zweimal 11 mixol. Schlüssen kommt in den Bußpsalmen kein weiterer vor.

A. Gabrieli schließt sein mixol. 12st. Magnificat authentisch, dagegen die ionische Fantasia Allegra für Orgel plagal.

Authentisch schließen sämtliche mixol. Sätze Eccards in den „Geistl. Liedern" und den „Preuß. Festl."; die sämtlichen mixol. Sätze von Stobäus im letztgenannten Werke; die sämtlichen mixol. „Kirchengesänge" Hasslers; in Hasslers „Lustgarten" schließen 2 mixol. Sätze plagal, die anderen 4 authentisch.

In Ambros-Kades „Auserwählten Tonwerken" stehen 22 mixol. Sätze, davon 4 mit plagalem Schluß, doch 18 ohne diesen.

Der „phrygische" Schluß (z. B. in E: Dm. Ed., oder Dm. Em.) ist dem Phrygischen ebensowenig eigentümlich wie der Kirchenschluß dem Mixolydischen.

H. Bellermann lehrt in seinem „Kontrapunkt" für das Phrygische nur den phrygischen Schluß, schließt indessen die erste seiner beiden 3st. Fugen, desgleichen die 4stimmige, mit Unterdominante-Tonika.

Goudimels 5st. O crux benedicta und Vittorias 5st. Agnus Dei, beide abgedruckt in Bellermanns „Kontrapunkt", schließen ebenfalls plagal.

Walthers Wittemb. Gesangb., 1524, enthält 8 phryg. Sätze, 5 derselben ohne phryg. Schluß. „Mitten wir im Leben" hat nur beim ersten Einsatz des Tenors einen solchen Schluß, obwohl im ganzen sieben möglich wären. Lediglich „Mensch, wiltu" und "Vivo ego" schließen Dm. Em. (E-dur ist hier undenkbar).

Digitized by Google

Die 14 phrygischen Abschnitte des phrygischen III. Bußpsalms von Lassus endigen sämtlich mit dem Kirchenschluß; und von den 16 phryg. Abschnitten des phryg. VI. Bußpsalms endigen nur 3 „phrygisch", die übrigen 13, darunter der letzte, ebenfalls mit Unterdominante-Tonika.

Eccard, 1597 und 1598, schließt von 16 phryg. Sätzen nur einen phrygisch, alle übrigen plagal.

Hassler hat 1608 unter 11 phryg. Sätzen 2 mit phrygischem und 9 mit Kirchenschluß.

Stobäus bringt in den Bearbeitungen der Melodieen „Mein G'müth ist mir verwirrt", 1630, und „O Herre Gott, begnade mich", 1644, gar keinen phrygischen Schluß an.

Es gibt phrygische Melodieen, bei denen ein phrygischer Schluß gar nicht stattfinden kann, weil die beiden Schlußtöne eine fallende Terz bilden: „Durch Adams Fall", Walther, 1524, No. 17 — „Erbarm dich mein", Erfurter Enchiridion — „Es woll uns Gott" und „Ich hab gerufft", Straßb. K. A. — „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt", Burgk — „So wolt' ich gerne scherzen (singen)". Dahin gehört auch die Melodie „Herzlich thut mich verlangen", sobald man sie phrygisch auffaßt, mit der seit Joh. Kuhnau gebräuchlichen Schlußwendung, die wohl dem Tenor des Originalsatzes von Hassler entnommen sein wird.

Von den 22 phrygischen Sätzen in Ambros-Kades „Auserwählten Tonwerken" schließen 5 phrygisch und 17 nicht phrygisch.

Unzähligemal tritt der phryg. Schluß in nichtphrygischen Kompositionen auf.

Der Schluß: Dm. Em., in alter Zeit nicht selten (besonders schöne Beispiele: Josquin, "Pleni sunt" a. d. Missa Pange lingua; Fevin, "Descende in hortum meum"; Hoffhaimer,, „Meines Traurens ist") und noch bei Bach einigemal vorhanden (Erk, No. 213, 1. Zeile; Orgelwerke V, No. 36, Peters), kommt in neuerer Zeit wieder zur Geltung, allerdings meistens als Halbschluß in Moll. Einige Beispiele: Brahms, op. 1, Scherzo; Raff, „Leonore", Part. S. 220; Nicodé, op. 25 Klavier-Violoncello-Sonate 1. Satz, Takt 120—133; Stscherbatscheff, op. 15, No. 4, Takt 1

Digitized by Google

u. 2, 5 u. 6, 13 u. 14. Andere Beispiele von Bach, Berlioz und Nicodé sind in meiner Harmonie- und Modulationslehre, S. 55, angeführt.

H. Bellermann behauptet, Sept. 1876, daß am Schluß mehrstimmiger Gesänge in phrygischer Tonart die große Terz statt der kleinen seit dem 15. Jahrhundert bis auf den heutigen Tag ohne Ausnahme gesetzt worden sei.

Im Mixolydischen sind nur Modulationen möglich in die Dur-Tonarten der 4. und 7. Stufe, sowie in die Moll-Tonarten der 2., 5. u. 6. Stufe; ferner Teilschlüsse auf dem Dur-Dreiklang der 2., 5. u. 6. Stufe und der kleinen Terz, sowie dem Moll-Dreiklang der 1. Stufe.

Im Lydischen sind nur Modulationen möglich in die Dur-Tonarten der 2. u. 5. Stufe, sowie in die Molltonarten der 3., 6. u. 7. Stufe; ferner Teilschlüsse auf dem Dur-Dreiklang der 3., 6. u. 7. Stufe und der reinen Quarte, sowie dem Moll-Dreiklang der 2. Stufe.

Im Dorischen sind nur Modulationen möglich in die Dur-Tonarten der 3., 4. u. 7. Stufe, sowie in die Moll-Tonarten der 2. und 5. Stufe; ferner Teilschlüsse auf dem Dur-Dreiklang der 1., 2. u. 5. Stufe und der kleinen Sexte, sowie dem Moll-Dreiklang der 4. Stufe.

Im Phrygischen sind nur Modulationen möglich in die Dur-Tonarten der 2., 3. u. 6. Stufe, sowie in die Moll-Tonarten der 4. u. 7. Stufe; ferner Teilschlüsse auf dem Dur-Dreiklang der 1., 4. und 7. Stufe und der verm. Quinte, sowie dem Moll-Dreiklang der 3. Stufe.

Zur Unterscheidung des mittelalterlichen Jonisch vom neuzeitlichen Dur.

Im Jonischen können außer den sieben Stammtönen nur noch vorkommen: üb. 1, üb. 4, üb. 5 und kl. 7; nur Modulationen stattfinden in die Dur-Tonarten der 4. und 5. Stufe, sowie in die Moll-Tonarten der 2., 3. und 6. Stufe; ferner Teilschlüsse auf dem Dur-Dreiklang der 2., 3. und 6,. Stufe und der kleinen Septime, sowie dem Moll-Dreiklang der 5. Stufe.

Digitized by Google

Zur Unterscheidung des mittelalterlichen Aeolisch vom neuzeitlichen Moll.

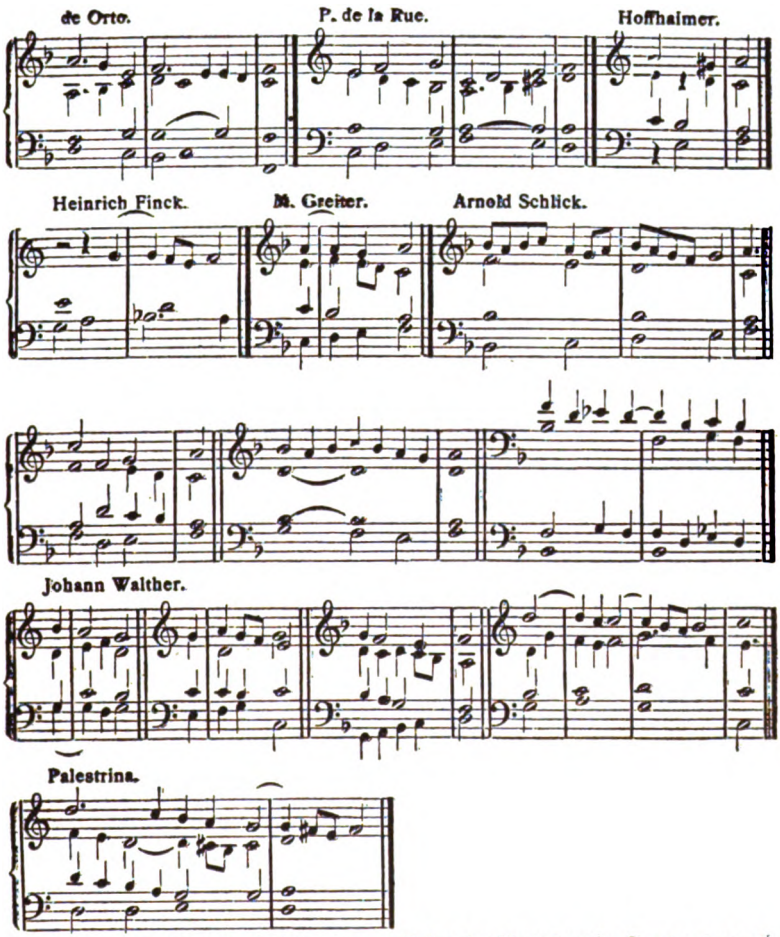
Im Aeolischen können außer den sieben Stammtönen nur noch vorkommen: gr. 3, gr. 6, gr. 7 und kl. 2; nur Modulationen stattfinden in die Dur-Tonarten der kl. 3, kl. 6 u. kl. 7, sowie in die Moll-Tonarten der reinen Quarte und Quinte; ferner Teilschlüsse auf dem Dur-Dreiklang der 1., 4. und 5. Stufe und der kleinen Sekunde, sowie dem Moll-Dreiklang der kleinen Septime.

Nach Oskar Paul bilden dorische und äolische Melodieen ihre Schlüsse auf Prime, Terz und Quinte der Tonika. Das stimmt nicht. So bildet z. B.

Der Bruder Veiten Ton } zwei Schl. auf der 7, zwei Schl. auf der 2,
mit 8 Schlüssen } einen auf der 4;
„Singen wir aus Herzensgrund" } drei Schl. auf der 2, einen auf
mit 7 Schlüssen } der 7;
„Der Heil'gen Leben" } zwei Schl. auf der 2, einen auf der 7, einen
mit 7 Schlüssen } auf der 4;
„Jesu, nun sei gepr." }
mit 10 Schlüssen }
fünf Schl. auf der 7, zwei auf der 2;
„Kommt her zu mir" }
mit 6 Schlüssen }
vier Schl. auf der 2, einen auf der 7;
„Es stehn vor Gottes" } zwei Schl. auf der 7, einen auf der 2, einen
mit 7 Schlüssen } auf der 4;
„Von üppiglichen Dingen }
mit 9 Schlüssen }
vier Schl. auf der 2;
„Wo soll ich mich hinkehren" }
mit 6 Schlüssen }
zwei Schl. auf der 4, einen auf der 2;
„Durch Adams Fall" } zwei Schl. auf der 4, einen auf der 7, einen
mit 6 Schlüssen } auf der 6;
„Dieß sind d. h. 10 Geb." }
mit 5 Schlüssen }
zwei Schl. auf der 4, einen auf der 7;
„Warum betrübst" }
mit 5 Schlüssen }
zwei Schl. auf der 2, einen auf der 4;
„Hilf Gott, wie ist " } fünf Schl. auf der 4, zwei auf der 7, einen
mit 11 Schlüssen } auf der 6.
(Zinkeisen) }

Allgemein wird gelehrt, daß die Alten weder Septimenakkorde noch Quartsextakkorde anwandten. Auch dieser Satz ist unrichtig, wie u. a. folgende Beispiele beweisen.

Digitized by Google



Das achtstimmige dorische Stabat mater von Palestrina birgt vierzehn Quartsextaccorde.

Um dieſe Auszüge nicht allzuſehr anzuſchwellen, ſind manche Angaben nur allgemein gehalten oder wurden ſtark verkürzt. Vieles blieb unberührt, z. B. Aufdeckung weiterer Irrtümer, Umfang und Anfang der Melodieen, Veränderung der Melodieen, der Untergang der Kirchen-Tonarten, Bach und die Kirchen-Tonarten, die harmoniſche Behandlung gewiſſer Melodieen bei verſchiedenen Meiſtern und zu verſchiedenen Zeiten, u. ſ. f.

Digitized by Google

Der Weise aus Großmehlra.*)

„An einem Kuhhorn zu nagen,
ist unnütz und verkürzt das Leben:
man reibt die Zähne ab
und erhält doch keinen Saft."
(Indischer Weisheitsspruch.)

Die Unmöglichkeit angenommen, daß folgendes aberwitzige Zeug in einem Lehrbuche der Mathematik stände — was würde man von dieser „Wissenschaft" und ihrem Verkünder sagen?

„Die vor 300 Jahren von Adam Riese, ja vielleicht noch früher beobachtete Tatsache, daß „2 + 3" das umgekehrte Verhältnis von „3 + 2" ist, stellte Leibniz völlig selbständig wieder auf, ohne indessen daraus weitere Folgerungen zu ziehen. Später bemerkte auch Euler diese Polarität; aber erst durch den Verfasser des vorliegenden Buches (der auch herausgrübelte und endgültig feststellte, daß zwei und zwei vier ist) wurde der Satz in seiner ganzen Nüchternheit erfaßt und zu völliger Klarheit entwickelt."

„Nach der neuen Lehre behalten in einem rechtwinkeligen Dreieck die beiden Seiten, welche den rechten Winkel umschließen, jederzeit den Namen Katheten, auch wird die dem rechten Winkel gegenüber liegende Seite unter allen Umständen Hypotenuse genannt, die Lage des Dreiecks mag sein, welche sie will."

„Ein Dreieck ist ein verstümmeltes Viereck."

„Ein Viereck ist ein Dreieck, dem noch eine Ecke hinzugefügt wurde, die indessen ohne sonderliche Bedeutung ist und deshalb auch wegfallen kann."

„Ein Viereck ist ein Fünfeck, dem eine Ecke fehlt."

---

*) Großmehlra ist der Geburtsort des Mannes, dessen Taten hier geschildert werden.

Digitized by Google

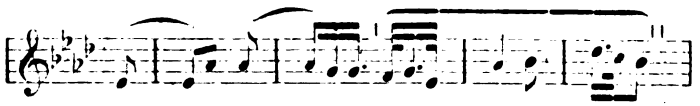
Wohlan — diese selben Dinge, und noch viel tollere, in's Musikalische übertragen, werden uns seit einer Reihe von Jahren vorgesetzt; und noch ist von einem allgemeinen Sturme der Entrüstung nichts zu spüren. Ist das nicht beschämend? Soll die Zeit wiederkehren, in der das Ziel des musikalischen Unterrichtes darin bestand, den Schüler in einer künstlichen Beschränktheit zu erhalten, damit er nicht gar zu früh die Harmlosigkeit erkannte, mit der man der Kunst wissenschaftlich zu Leibe ging, die Zeit der sprachlichen Kunststücke (dem merkwidrigsten Wortschwall bei vollständiger Inhaltlosigkeit), die einzig den Zweck hatten, das Katheder mit einem schwülen Zauber zu umhüllen, durch den der betäubte Jünger schließlich den Herrn Professor als weissagende Jungfrau erschaute, sitzend auf pythischem Dreifuß? Was hat denn all' diese Gaukelei genützt? Kann Jemand ernstlich behaupten es sei von günstigem Einfluß gewesen, als dem Musik Studirenden beharrlich in unverständlichem Styl ein labyrinthisches Phrasengewirr um die Ohren schwirrte?

Es ist sehr unerquicklich, mit der Stange im Nebel herumzufahren, wenn man auf nichts Festeres trifft, als höchstens ein besonders dichtes Stück Nebel. Indessen, die Arbeit muß getan werden: es ist hohe Zeit, sich der immer unerträglicher werdenden Anmaßung des Herrn Riemann und seiner Paladine entgegen zu stemmen.

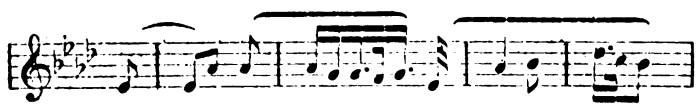
Herr Riemann sagt von den Schriften Rudolf Westphal's, sie seien „in vieler Beziehung gefährlich", spricht von der „waghalsigen Kombinations- und Interpretationskunst Westphal's", und nennt als „deren schlimmste Frucht die westphalisirte Umarbeitung des ersten Bandes der Ambros'schen Musikgeschichte". Dagegen ist zu sagen, daß Riemann's Schriften viel gefährlicher sind, daß Riemann's Kombinations- und Interpretationskunst an Waghalsigkeit die Westphal'sche weit übertrifft, und daß z. B. die riemannisirte Ausgabe der Beethoven'schen Sonaten an Frevelhaftigkeit Alles überholt, was jemals irgend ein Ballhorn verübte. Vor Westphal's Schriften zu warnen, ist kein übler Kniff. Wenn man z. B. bei Riemann liest

Digitized by Google

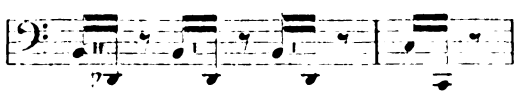
und dann die ältere „Interpretation“ Westphal's damit vergleicht



so könnte selbst ein sonst still zufriedener Mensch hier einen Zusammenhang ahnen, der sich bei genauerer Nachforschung ja tatsächlich ergiebt. Das ganze auftaktige Wesen in systematischer Aufstellung ist eine Westphal'sche Errungenschaft. Daß Westphal oft irrte, leugnet er selbst am wenigsten. Aber durch Riemann's Zutaten sind wir nicht weiter gekommen. Sollte es wirklich nicht viele Musiker geben, die den angeführten Beethoven'schen Gedanken folgendermaßen gliedern?



Die Sinnigkeit der „Lesezeichen“, mit denen Riemann die Sonaten Beethoven's durchsetzt, oder auch: die Sinnigkeit, mit der Riemann den Sonaten Beethoven's „Lesezeichen“ versetzt, wird folgende Stelle (aus unzähligen eine) „zur Evidenz illustriren“. Op. 31, No. 3, 1. Satz, 2. Theil:

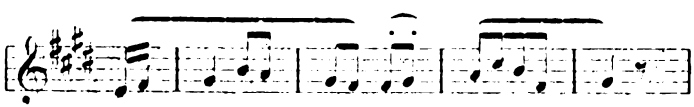


Wer zwischen diesen Sechszehnteln sich Einschnitte (darunter sogar einen starken Einschnitt) vorstellen kann, mag getrost Stein und Bein schwören, Glauben wird er nicht finden.

Digitized by Google

Aus den hunderten von Beispielen, die Zeugniß geben von der ungeheuren — — —*), mit der dieser Herr Riemann an Beethoven herantritt und ihn nasenstübert, sei hier nur eins gegeben. Im Adagio des Op. 101, Takt 14 und 15 „korrigirt" dieser Vandale zwanzig Noten und bemerkt dabei ganz kaltblütig: „Hier dürfte der rechte Zeitpunkt für die enharmonische Verwechselung sein." Es folgen aufeinander die nach H, E, A und D-moll gehörenden verminderten Septimenakkorde; der Satz geht dann wieder nach A-moll. Die Riemann'sche Lesart macht daraus die verminderten Septimenakkorde von fisis, his, eis und ais, verwandelt das g des E-moll-Dreiklanges in fisis, die Hilfsnoten a und fis in gisis und eisis, dann ebenso g und e in fisis und disis — und nun vergegenwärtige man sich noch, daß in Riemann's Lexikon steht: „Doppelte Erhöhungen oder Erniedrigungen sind musikalisch undenkbar."

Riemann weist heftig den Vorwurf zurück, er verfahre willkürlich, und verlangt Anerkennung seiner klaren und unzweideutigen Phrasirungs-Forderungen. Wie deutlich diese sind, möge der Leser aus Folgendem entnehmen. Riemann's bester, ja einzig beachtenswerter Kämpe schrieb 1885 „im Einklang mit Riemann's Phrasirungslehre" u. A. auch über das Thema des zweiten Satzes der E-moll-Sonate von Beethoven. Dabei wird Herrn v. Bülow's Notirung

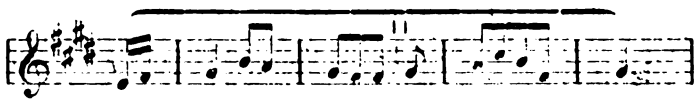


als falsche Konstruktion bezeichnet, es müsse sein

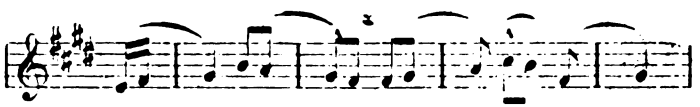
*) — — — hier stand ein Ausdruck,[1]) der den Verfasser selbst zu folgender Fußnote veranlaßte: „Wer ein minder häßliches Wort für die selbe Sache kennt, wird hiermit ersucht, selbiges der Red. der Allg. Musik-Ztg. zu überliefern; es wird dem Verf. dieses Aufsatzes zu späterem Gebrauche eingehändigt werden." (Wir erlauben uns „Dreistigkeit" vorzuschlagen, obwohl das gestrichene Wort nicht ganz dadurch ersetzt wird. D. R.)

[1]) Frechheit.

Digitized by Google



Der Fehler der Verkürzung des Vordersatzes um ein Achtel komme nicht weniger als siebzehn mal vor, richte also nicht geringen Schaden an. Es liege in diesem Beispiele bei der Aversion (v. Bülow's) vor dieser Schlußart („Schlüsse mit auftaktiger Tonrepetition im diminuendo") eine Verwechselung des Naiven mit dem Trivialen vor. Der fühlende und empfindende Künstler habe in Bezug auf Phrasirung hier gar keine Wahl außer der zwischen Falsch und Richtig. Nun bitte ich zu beachten, daß Riemann's eigene Lesart die folgende ist:



daß also der *Praeceptor Germaniae* denselben „Fehler der Verkürzung" begeht, also denselben „nicht geringen Schaden" anrichtet, und ebenso „trivial" phrasirt wie Herr v. Bülow. Ist es nun gerecht gehandelt von Seiten der Riemänner, Jeden unmenschlich herunterzureißen, dessen Begriffsstützigkeit es ihm unmöglich macht, die riemännischen Kundgebungen bis in's Kleinste hinein als unantastbare Offenbarungen hinzunehmen — wenn Derjenige, der Riemann so in sich aufgenommen hat, daß er fast Riemann selbst ist, sich unfähig erweist, die Auseinandersetzungen des Höchstmögenden so scharf und sicher zu erfassen, um sie auf's Praktische anzuwenden, ohne daß ein Rückstand bleibt? Freilich, Herr Dr. Carl Fuchs entschuldigt sich später ein bis zwei Mal und sehr allgemein (doch nicht in Beziehung auf den besprochenen Fall) wegen kleinen Mißverständnissen. Riemann rage eben weit über Menschliches hinaus, rede öfters die Sprache der Götter etc. (Dieses ist nicht ganz wörtlich.) Ist Mißverständniß oder Unverstand ein Milderungsgrund, dann muß er vor Allem Denjenigen zu Gute gerechnet werden, denen die Riemann'sche Wissenschaft nicht so leicht eingehet

Digitized by Google

wie Honigseim. Diese Bedauernswerten grausam mit der Schreibkeule auf den Schädel hauen, macht sie nicht empfänglicher, eher verstockt und der Bekehrung abhold; man sollte ihnen liebreich zureden: das hilft zuweilen besser.

In den Streitschriften des Herrn C. Fuchs zu Gunsten Riemann's wird mittelst „Fischweibern, Albernheit, Blödsinn, Wahnwitz, Schamlosigkeit" und einer unglaublichen Menge ähnlicher greulicher Ausdrücke unter Anderem schneidig bewiesen, daß v. Bülow, Klindworth, d'Albert und noch viele Andere, darunter auch sämtliche Theoretiker, Nichts verstehen und ohne Riemann's Anleitung auch Nichts verstehen können. Schließlich wird dem obersten dieser Abgetakelten einfach die Pistole auf die Brust gesetzt: Willst Du ferner als ehrlicher Mann gelten, so mußt Du Riemann als Hochmeister anerkennen und Dich seinen Anordnungen widerspruchslos unterwerfen. — Man kann sich denken, wie geschwind nun alle diese Leute nach Hamburg[2]) liefen, und kniefällig den Generalgewaltigen um gnädige Nachsicht und gütige Unterweisung anzuflehen und dadurch ihr ferneres künstlerisches oder wissenschaftliches Dasein zu sichern. — Nun halte man dieser hanebüchenen Bulldoserei*) zur Seite die unterwürfige, speichelleckerische Art und Weise, mit der v. Bülow und d'Albert in dem Lokalblättchen Riemann's gepriesen wurden und werden.

Herr Riemann hat sich zu dem Satze durchgerungen, es gäbe gar nichts Volltaktiges. Den Lesern dieser Besprechung braucht man nicht Beispiele der Volltaktigkeit aus klassischer oder moderner Musik anzuführen. Aber Herrn Dr. Hugo Riemann, der keine kennt, erlaube ich mir einige anzugeben. Op. 17, No. 3 und 4; Op. 19, No. 1: durchaus volltaktig — Op. 17, No. 1 und 2: fast ganz volltaktig. Der Komponist dieser Opüsse nennt sich Hugo Riemann. Es muß ein sehr boshafter Mensch sein, der sich diesen erlauchten Namen zulegte, um den Herrn Dr. herabzusetzen (oder in riemännischem Kauderwälsch: zu

[2]) Riemann hauste daselbst bis zum Herbst 1890.

*) bulldozing (amerikanisch) = moralisch notzüchtigen.

Digitized by Google

mißkreditiren). Sollte Er aber — am Ende — vielleicht — doch — gar — — Selbst??

Verfasser dieses Aufsatzes wohnt etwas abseits (die Entfernung von Riemann's Wohnort, also vom Mittelpunkt der musikalischen Welt, beträgt ein paar Tausend englische Meilen); bis jetzt aber ist ihm nur ein einziger Mensch vorgekommen, der beständig volltaktig las. Er vermutet deshalb, daß die beiden Genossen der „Praktischen Anleitung" nicht wenig flunkern, wenn sie von der „heute herrschenden volltaktigen und halbtaktigen Leseweise" reden.

Keine der Riemann'schen Klassiker-Ausgaben ist bezüglich der Phrasirungszeichen der anderen gleich; bei Mozart phrasirt er sogar am Ende anders als am Anfang. Im Sommer 1888 verzichtete Riemann auf den Phrasenbogen: „Wir sehen, es geht ohne Phrasenbogen recht gut" und: „Da der Bogen frei geworden ist, so kann Alles beim Alten bleiben, bis auf die Vermehrung der Balkenberechnungen resp. Balkenzusammenziehungen, die Vermehrung und korrektere Stellung der und und Einfügung der Lesezeichen, wo die Balken nicht zur Verfügung stehen." Im Dezember 1889 las ich, daß Riemann in seiner Chopin-Ausgabe das „Lesezeichen" nicht mehr anwende. Ja, wozu wurde denn da eigentlich der ganze Phrasirungskrakehl losgelassen? Denn Streit, wissenschaftlichen Streit kann man es dann doch wahrlich nicht heißen. Riemann überstürzt sich selbst, beansprucht aber nichtsdestoweniger von Jedem das Opfer des Intellects: ihm, Riemann, dem Einzigen und Unteilbaren, soll man hinterdrein traben, unverdrossen, geistig stumpf. Einem Pfadfinder folgt man wohl durch Dick und Dünn. Aber Riemann! ein Pfadfinder? —

Riemann's spärliche Bescheidenheitsergüsse sind nur sprachliche Schönpflästerchen; denn sobald es Jemand unternimmt, auch nur das winzigste Zipfelchen seiner Geistestaten ein ganz klein wenig anders zu wünschen, oder gar (Entsetzlich!) dem berühmtesten Musikgelehrten aller Zeiten seine Purzelbäume unter die Nase zu reiben, so fällt der Herr Doctor mit seiner fixen Feder

Digitized by Google

den Unglücklichen an, als ob dieser mindestens einen Vatermord begangen hätte. Auch in wüster Schimpferei leistet Herr Riemann dann ganz Erkleckliches, obwohl er darin nur geringe Fortschritte aufzuweisen hat. So nannte er z. B. 1875 Vincent, Sachs und Hahn (das sind die sogen. Chromatiker) musikalische „Sozialdemokraten". Sofern das ein Witz sein sollte, würde er allerdings nur zu jener Abart gehören, die der Volksmund, weil sie sich durch gänzlichen Mangel irgend welcher Schärfe auszeichnet, mit einem derberen Ausdruck bezeichnet. Und 1888 wärmte Riemann diesen verschimmelten Witz wieder auf, als er voll unbändiger Wut Herrn Bernhard Vogel zu zusetzen sich befließ. Es ist schmachvoll, dieses Treiben noch länger ruhig mit anzusehen.

Daß viele jetzt lebende „Virtuosen" die Stücke, welche sie sich selbst einzupauken vermögen, nicht vernünftig gegliedert vortragen können, liegt nicht an ihrer Unbekanntschaft mit der Riemann'schen Phrasirungslehre, sondern an ihrer musikalischen Unbildung überhaupt, und besonders in Beziehung auf Harmonik. Man sorge dafür, daß auf den Musikschulen der theoretische Unterricht im weitesten Umfang für Jeden „obligatorisch" ist. Dann wird man in einigen Jahren sehr vielen jungen Leuten begegnen, die besser Bescheid um den Aufbau einer Komposition wissen, als alle jetzigen Phrasirungsausgabenfabrikanten zusammengenommen; jungen Leuten, die sich sogar in den schlechtesten aller Ausgaben, den Riemann'schen nämlich, zurechtfinden werden. In Beziehung auf Harmonielehre ist vor Allem von Riemann's Leistungen als gänzlich unfruchtbaren völlig abzusehen. Im Uebrigen erlaubt sich der Schreiber dieses Artikels auf die schwerlich zu überbietende Formenlehre Ludwig Bußler's hinzuweisen.

Man sollte meinen, es sei ein Widerspruch, von einseitigem Dualismus zu reden. Doch Herr Riemann bringt Alles fertig, sogar einseitigen Dualismus. Er nimmt Dur in die Hand, dreht es herum, und siehe da, es ist Moll geworden, das reine Moll, das riemannische Moll. Das in der Praxis der Meister angewandte Moll ist für ihn sehr nebensächlich. Sein reines Moll,

Digitized by Google

das ist die Sache. Herr Riemann sagt selbst: „Für Durchführung reiner Mollharmonik auch in der einfachsten Weise kann ich leider aus unserer gesammten Musikliteratur auch nicht ein Beispiel beibringen." — Daß die große Terz im Molldreiklang oben und im Durdreiklang unten liegt, wußte man das bisher wirklich noch nicht ganz sicher? — Daß der aufsteigenden Durtonleiter von c bis c die absteigende von e bis e gegenübersteht, ist auch keine nagelneue Weisheit. Diese Umkehrung war schon allbekannt, als der Großvater des Prof. Kraushaar und der Urgroßvater des Dr. Riemann noch zur Schule gingen. Neu ist nur die kecke Zuversicht, die eine Tonleiter Moll zu nennen, weil die andere Dur ist. In jenen alten Zeiten hat man aber auch die Molltonleiter umgekehrt, und so g bis g für a bis a erhalten. So war Dur selbständig und ebenso Moll. Das Riemann'sche, von Dur abhängige Moll ist demnach nichts weniger als ein Fortschritt. Nur Stubenhockerdünkel kümmert sich um die Wirklichkeit nicht. Keinem der Herren, die sich selbst Dualisten heißen, die Göthe und andere Nichtmusiker als musikalische Autoritäten anführen, ist es beigekommen, das im Laufe der Zeit entstandene Moll als Moll anzuerkennen und mit Dur als gleichberechtigt. Dieses wirkliche und einzig vorhandene Moll liefert, in gleicher Weise umgekehrt, ein wirklich vorhandenes Dur, jenes Dur, das als Molldur von einigen Theoretikern lückenbüßerisch gebraucht wird. — Die entsprechende Umkehrung der chromatischen Tonleiter ist ebenfalls schon sehr alt: sie diente dem *Contrarium reversum* als geeignete Grundlage. Das haben sogar Czerny und Plaidy noch gewußt. — Und die möglichen Schlüsse aus dieser „gegenseitigen" Umkehrung der Akkorde und Tonleitern, auch in Beziehung auf Klaviertechnik, sind gezogen und in Büchern niedergelegt worden, ohne der Musik, der Logik und der Sprache Gewalt anzutun — zwar nicht von einem jener halben Dualisten, wohl aber von dem Verfasser dieses Artikels. System der Uebungen für Klavierspieler; Harmonie- und Modulationslehre.

Welche eherne Stirn gehört dazu, ein Lexikon zusammenzuschreiben, das lediglich das Lob des Herausgebers erzählt, ein Lexikon, das unaufhörlich von der „neueren" Harmonielehre

Digitized by Google

spricht, obwohl nur die Riemann'sche Mißgeburt gemeint ist. (Die „ältere" Harmonielehre, d. i. die sämmtliche Harmonielehre minus die Riemann'sche.) Er ist bekannt, daß der Zirkusmensch, Mr. P. T. Barnum, ein Buch zu seiner eigenen Verherrlichung geschrieben hat. Aber ein ganzes Lexikon als Vehikel*) des Selbstruhms? Nein, dieser Gedanke lag selbst dem Meister und Lehrer der Reklame zu fern. Vor Riemann muß Barnum schamvoll zu Kreuze kriechen.

Das Riemann'sche Lexikon giebt „auf alle Fragen Antwort". Jedenfalls setzt Herr Riemann voraus, daß man sich in der Wißbegierde mäßige. Wer z. B. wissen will, was unter Wechseldominante oder unter *Contrarium reversum* zu verstehen ist, was Setzmanieren sind, was *zeffiroso*, *consolante* und dergl. bedeutet, der hat es sich selbst zuzuschreiben, daß er keiner Antwort gewürdigt wird. Wer solche müssige Fragen stellt, dem geschieht ganz recht, daß er auch vom *Concentus* als Gegensatz des *Arpeggio* nichts erfährt, daß ihm weisgemacht wird, Alberti'sche und Harfenbässe seien dasselbe, desgleichen *Ligatur* und *Synkope*, der Dursextakkord sei eine wesentliche Dissonanz, und ähnliche Schnurrpfeifereien. Nur schade, daß dadurch auch Die jengen, die schon mit Wenigem zufrieden und für die kleinste Gabe dankbar sind, verkürzt werden, also Diejenigen, die nicht wissen, wo es ihnen fehlt, denen Wissen also besonders dringend nottut. Wer über Cherubini's „Kontrapunkt und Fuge" etwas erfahren möchte, fragt bei Riemann vergebens nach. Die Artikel Cherubini und Halévy bringen nicht einmal den Titel dieses großartigen Werkes. Daß allerdings auch Cherubini's Leichenstein[3]) dem Fragenden die Antwort schuldig bleibt, hat guten Grund: erst nach Cherubini's Tode hat Halévy das Unterrichtswerk seines Lehrers nach seinen Aufzeichnungen herausgegeben.

*) „Vehikel", um im prächtigen Deutsch Sr. Eminenz zu reden.

3) In diesen Stein sind die Titel sämmtlicher Werke Cherubini's eingemeißelt (vom größten bis zum unscheinbarsten); nur das obengenannte fehlt.

Digitized by Google

Nach R., 1884 und '87, ist in C-dur: Dm die Submediante,
Em die Mediante,
Nach R., 1884 und '89, ist in C-dur: Dm die Untermediante.
Em die Obermediante,
Am die Mediante,
Nach R., 1884 hieß in C-dur: d die Supertonika,
a die Superdominante

(Nach anderen, glaubhafteren Berichten nannte man in C-dur d die Wechseldominante und a die Unterdominante. Mir wenigstens ist das s. Z. so beigebracht worden; auch raunt man, daß es gegenwärtig immer noch so sei.) Da hat man nun die schönste Auswahl. Nur ein Unersättlicher kann noch mehr wünschen.

Vor langen Jahren war ich einmal zugegen, als Jemand,[4]) der sich selbst für eine große musikalische Leuchte hielt, auf Befragen erklärte: *Andante* bedeutet Langsam, *Andante con moto*: Sehr langsam. Ich glaubte in aller Unschuld, der Kerl sei ein Ignorant in Folio. Hiermit leiste ich feierliche Abbitte. Denn es stehet geschrieben in der 2. vermehrten und in der 3. sorgfältig revidirten Auflage des Riemann'schen Lexikon's: „Mit *Allegro* etwa gleichbedeutend sind: *Moderato* (mäßig), *Appassionato* (leidenschaftlich.)"

Nach Riemann ist der langsame Vorschlag „gänzlich veraltet". Man vgl. die 3. Szene in Wagner's immerhin noch ziemlich neuem „Tristan".

Einigen älteren Lehrern ist der verminderte Septimenakkord auch jetzt noch ein Nonenakkord mit weggelassenem Grundtone. Herrn Riemann aber ist das nicht genug; denn er bezeichnet den verminderten Dreiklang als Septimenakkord mit weggelassenem Grundtone. Weiter fortschreitend in diesen unnützen Betrachtungen kommt man zur kleinen Terz als Dreiklang mit weggelassenem Grundtone.

Bei der „Temperatur" führt Riemann Kirnberger's Lehre aus dessen erster Schrift von 1760 an. Daß Kirnberger in seiner „Kunst des reinen Satzes" Besseres gab, führt er nicht an.

---

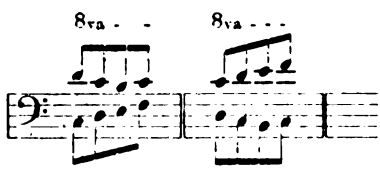
[4]) Otto Lob, weiland „Musikdirektor" in Chicago.

Digitized by Google

Wenn Riemann nicht weiß, wie gewisse englische Wörter ausgesprochen werden (z. B. in Steingräber's Verlagskalender *sharp* und *rehearsal*), so sollte er sich durch Angabe der Aussprache lieber nicht wichtig machen. Es wird Niemand von ihm verlangen, daß er wirklich und wahrhaftig Alles weiß: und er wird es doch hoffentlich im Ernst nicht selbst glauben?

In selbigem Verlagskatalog giebt Riemann dem alten Zarlino den zärtlichen Namen: „Vater der Harmonielehre im dualen Sinn". Hier ist die einzige Stelle in seinen sämmtlichen Werken, die von Herrn Riemann's edlem Selbstvergessen Zeugnis ablegt; denn er verbeißt sich den Satz: „und Hugo Riemann ist die Mutter: er hat sie zur Welt gebracht".

Mit welcher grenzenlosen Verachtung muß dieser Riemann auf die musikalische Kunst und auf seine Kollegen vom Lehrstuhl und Redaktionsschemel hinabsehen, da er es wagt, in seinen Polyphonen Studien folgenden schauderhaften Schund darzureichen:



Noch mehr dgl. nette Nrn. befinden sich auf S. 18—21.

Da in diesem Büchlein *Mordent* mit *turn* übersetzt ist, so möchte ich hier nebenbei auf einen „Fluch der bösen Tat" hinweisen. Seit Czerny gebraucht man häufig den Ausdruck *Mordent* für Doppelschlag, trotzdem ein *Mordent* etwas ganz Anderes ist. In Stuttgart z. B. giebt es das Wort Doppelschlag gar nicht. Auch die englischen Uebersetzer der Stuttgarter Musikaliensammlungen vermeiden, vermutlich aus Hochachtung vor den Herren Professoren, das richtige und deutliche Wort *turn*, um das falsche, aber fremdartige und deshalb gelehrter klingende Wort *Mordent* anzuwenden. Nun mag sich Riemann's Uebersetzerin gedacht haben: „Wenn Deutsche *Mordent* statt Dop-

Digitized by Google

pelschlag sagen, so könnte man ja zum Spaß einmal den richtigen *Mordent* mit *turn* übersetzen. Vielleicht besinnen sich dann die Deutschen gelegentlich auf ihre Sprache." Es wäre eine kleine, aber gerechte Bosheit. Ob es sich indessen so verhalten wird?

Verunglimpfern Richard Wagner's zu hofiren, ist zwar nützlich, aber unpassend. Wenn ein Kritiker die Schöpfungen Wagner's, Liszt's und Bruckner's nicht verstehen kann oder will, so befindet er sich nicht auf der Höhe musikalischer Beachtungswürdigkeit — mag seine äußere Stellung auch noch so einflußreich sein.[5])

Angesichts der 3 bis 4 Aufführungen der Bruckner'schen Sinfonie in Deutschland spricht Riemann von einem künstlich gemachten Bruckner-Kultus. Von einem künstlich gemachten Brahms- oder Dvorak-Kultus weiß er hingegen nichts zu melden.

Nach Riemann war es ein „genialer coup", als Dräseke die Tonleiter von der Untersekunde bis zur Sexte aufwärts bildete, um Tritonus und übermäßige Secunde zu beseitigen. Sind wir dieser Uebermäßigkeiten nun hoffnunglos verlustig gegangen?

Ein Gutachten Kirnberger's lautet: „Indessen ist nichts gewisser, als daß eben diese Lehre von den Grundakkorden (Dreiklängen und Septimenakkorden) und der aus ihren Verwechselungen entstehenden Mannigfaltigkeit alten deutschen Tonsetzern, lange ehe Rameau geschehen, besser und gründlicher als ihm bekannt gewesen." Dieser Ausspruch zeugt von der scharfen Beobachtungsgabe des großen Lehrers. Eine Theorie, die den Namen verdient, kann nur aus der Praxis der Meister herauswachsen. Mittelst Behauptungen, aus freier Faust geschleudert, die ganze Musik umkrempeln wollen, kann nur Jemand sich unterfangen, der vom Unfehlbarkeitswahn durchseucht ist. Den Theoretikern (und Kritikern, was eigentlich dasselbe sein muß) kommt es zu, die Gesetze herauszufinden, nach denen die Meister bewußt oder unbewußt arbeiten. Daß ein Theoretiker auch Neues schaffen darf, sofern er kann, muß ihm unbenommen bleiben. Die-

[5]) Hier ist von dem Großmogul Hanslick (Wien) die Rede.

Digitized by Google

ses Neue wird aus Folgerungen bestehen, deren Vordersätze er in den Kompositionen der Meister nachzuweisen vermag. Von solchem Neuen ist aber bei Riemann wenig zu spüren. (Erst im vorigen Jahre ließ er sich herab in einem Artikel über Brahms diesen Weg zu beschreiten.) Auf ihn scheinen die Verse gemünzt zu sein:

„Den Ruhm des Gelehrten zu gründen,
ist's nötig, daß er 'was entdeckt;
und wenn er nichts Neues kann finden,
wird Altes auf's Neu' ausgeheckt."

Daß die Harmonielehre auf dem richtigen Wege war und ist, beweisen sogar ihre Gegner. Raff und Grell z. B. haben ihren Wert wohl zu benörgeln, aber nicht zu verkleinern vermocht. Raff verhöhnte die Harmonik als ein „unziemliches Unternehmen", komponirte aber selbst nur auf diese unziemliche Weise. Und wo findet sich in Grell's Kompositionen eine Stelle, die nicht mittelst der Harmonielehre erklärt werden könnte? Er, der schroffste aller untemperirten Altertümler, hat ja sogar aus der gleichschwebenden Temperatur Natur gezogen, z. B. in seinem *Duettino concertante* für zwei Violoncelle, Takt 79 und 80. (Es ist eine unbegreifliche Selbsttäuschung, in der Manche befangen sind.)

Was in Beziehung auf Harmonielehre früher noch fehlte, ist neuerdings nachgeholt worden. Riemann aber hat keinen Teil daran. Zwar sagt einer seiner Lobhudeler: „Für die alte Harmonielehre bleibt im Vergleich zu Riemann's Klangschlüssel nur ein Lächeln übrig." Nun, Behauptung gegen Behauptung. Mir ist wohl gestattet, mitsprechen zu dürfen, sobald von Harmonik die Rede ist, und ich stehe nicht an zu erklären, daß es etwas Schwerfälligeres, Verworreneres und Unbrauchbareres als Riemann's Klangschlüssel nicht giebt. Wer sich durch Riemann's harmonische Wüsten durcharbeitet, erbringt dadurch den Beweis schier unendlicher Geduld, aber das ist auch Alles — im harmonischen Verständnis ist er nicht weiter gerückt. Ob man das Vorspiel zum „Tristan" mittelst des Riemann'schen Klangschlüssels oder mittelst der Huth'schen Musikmalerei sicht-

Digitized by Google

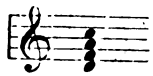
bar machen kann, ist von gar keinem Belang. Derartiges gehört zu den Kunstspässen, die der Laie zuweilen treibt, um andere Laien in Verwunderung zu setzen.

Nach Riemann „kann in C-dur der Unterdominante (f-a-c) meist ohne Aenderung des Effekts die Sexte (d) beigegeben werden." Es handelt sich lediglich um den Unterdominanten-Dreiklang in Dur mit der Sexte als zufälliger Dissonanz, was man festhalten wolle. Für Riemann liegt es nun klar genug zu Tage, daß ein derartiges Gebilde von Rechtswegen Sextakkord heißen muß. Zwar ist Sextakkord bereits, wie männiglich bewußt, ein ganz bestimmter Begriff, aber was schiert das den „Lehrer Deutschland's", der, „mit der ganzen Bildung seiner Zeit bewaffnet",[6]) die „neuesten Ergebnisse der musikalischen Forschung und Kunstlehre" schafft? — Einzeln genommen, sieht die fragliche Harmonie wie ein kleiner Moll-Septimenakkord aus und klingt auch so. Daraus folgt für Riemann, daß statt kl. Moll-Septimenakkord hinfüro Sextakkord zu sagen ist. Derselbe Akkord, also z. B. d-f-a-c, kann ein Dur- oder ein Moll-Sextakkord sein, auch wohl die „Dissonanz des Terzwechsels". Es. oder vielmehr Er, geht flott weiter auf diesem Wege: Der großübermäßige Septimenakkord (c-e-gis-h) wird zum Durakkord mit kleiner Sexte, und der große Moll-Septimenakkord (c-es-g-h) zum Mollakkord mit kleiner Sexte; der verminderte Septimenakkord wird zum Terznonenakkord oder zum Dur- oder Moll-Septimenakkord mit übermäßiger Prime; der verminderte Dreiklang zum Dur- oder Moll-Terzseptakkord, zum Durakkord mit erhöhter Prime oder zum Mollakkord mit vertiefter Prime; der große Dur-Septimenakkord wird zum Dur- oder Mollakkord mit großer Septime oder zum Dissonanz des Leittonwechsels! — Man steht staunend still und fragt: was will das werden? Mit diesen Wörterklumpen verglichen, ist Göthe's Hexen-Einmaleins ein wohl erfrischendes Labsal, eine wahrhaft befreiende Tat. Wenn es denn durchaus notwendig ist, die musikmenschlichen

[6]) „Mit der ganzen Bildung meiner Zeit bewaffnet", sagte einst Lassalle von sich selbst, und Hans v. Bülow, einstiger Freund Lassalle's, wandte diesen Ausdruck auf Riemann an, natürlich ohne anzugeben, wo er diesen Satz aufgeschnappt hat.

Digitized by Google

Hirnhülsen zu beklemmen, wozu dann ein Wechsel? Der tote Hauptmann, mit gehörigem Schwung und magisterhafter Strenge vorgetragen, leistet fast so viel wie der lebendige, sich selbst vortragende Riemann; und das ist schon mehr als ausreichend. Phrase ist Phrase; ob rie- oder hauptmännisch zugestutzt — die Wirkung bleibt dieselbe: das Gehirn des ausschließlich mit solchen tauben Nüssen Gefütterten stellt nach und nach die Arbeit ein, wird pappig, oder vertrocknet.

Greifen wir die Riemann'schen Sextakkorde noch einmal auf. Es heißt bei dem Akkord,  daß Rameau hier F als Fundamentalbaß annehme — und an anderer Stelle: „Daß d-f-a-c nicht ein Septimakkord, d. h. daß d nicht der Fundamentalton des Akkordes ist, erkannte schon Rameau, er hielt ihn für einen F-dur-Akkord mit beigegebener Sexte d. Ich tue also nichts Neues, wenn ich die Gebilde der C-dur-Tonart d-f-a-c, a-c-e-g und e-g-h-d als Durakkorde mit hinzugefügter Sexte, kurz benannt: Sextakkorde bezeichne. Aber auch die Molltonart hat entsprechende Gebilde aufzuweisen; für die e Untertonart (er meint A-moll) sind es ganz dieselben, wie die Dursextakkorde von C-dur: d-f-a-c, a-c-e-g und e-g-h-d, hier aber aufzufassen als Mollakkorde mit beigegebener Untersexte." Da Herrn Riemann's Schutzpatron der famose Prokrustes ist, und sein Wappenspruch das nicht minder famose „Der Bien muß", so wundere sich Niemand über das akkordische g in A-moll. Hier paßt ihm gerade das g, drum nimmt er's; paßt ihm einmal gis besser, so nimmt er gis. Also hieran stoßen wir uns nicht, dagegen wollen wir prüfen, ob Riemann das Recht hat, Rameau kurzer Hand zu seinem Mitschuldigen zu ernennen.

Um mit der Tür in's Haus zu fallen, sei hier gleich gesagt, daß Rameau die gegebene Form des Akkordes unter allen Umständen als Septimenakkord bezeichnet. Dieses war gerade der Streitpunkt zwischen Rousseau und Rameau. In seinem *Dictionnaire*, 1764*), nimmt Rousseau, wie Rameau, den

*) Herr Riemann würde sagen 1767.

Digitized by Google

Akkord der beigefügten Sexte (f-a-c-d in C-dur) als Grundakkord an; aber gründlicher als Rameau, zögert er nicht, ihm auch alle Umkehrungen zuzugestehen:

Grdf. 1 Umk. 2. Umk. 3. Umk

Rameau dagegen ließ die letzte Umkehrung nicht zu, weil sie einen Septimenakkord in der Grundform bilde. Also Rousseau, nicht Rameau, würde Derjenige sein, den Riemann zu seinen Gunsten bei den Haaren hätte herbeiziehen können. Ich sage „bei den Haaren"; denn sowohl Rousseau als Rameau unterscheiden scharf zwischen dem Akkord *de sixte ajoutée* und dem kleinen Moll-Septimenakkord. Beide Musikgelehrte, Rameau und Rousseau, scheinen zu den gänzlich Verschollenen zu gehören: sonst wäre der Herr Dr. Hugo Riemann schon längst entlarvt worden, und seinen Unfehlbarkeitston hätte dieser Alleswisser schon längst bedeutend herabstimmen müssen. Freilich, auch der Deutsche Kirnberger teilt mit Jenen das gleiche Geschick. Wie dürfte sonst Riemann sagen: „Die Mehrstimmigkeit der Brechung unterliegt nach unserem heutigen kritischen Empfinden denselben Gesetzen, wie die wirkliche Mehrstimmigkeit" — oder ein anderer Theoretiker (Otto Tiersch): „Ich nenne Dieses und Jenes so und so*) (In einer bei R. Sulzer in Berlin erschienenen Harmonie- und Modulationslehre findet man über diese schulmeisterliche**) Anmaßung Genaueres.)

**) Wie Rousseau den Akkord *de sixte ajoutèe*, so behandelt Grädener sen. die sogenannten übermäßigen Sextakkorde. Rousseau behauptete indessen, die übermäßigen Sextakkorde seien nicht umkehrungsfähig.

*) Allerdings haben schon Albrechtsberger und Gottfried Weber sich derartige Anleihen gestattet.

**) Die Herren Schullehrer, namentlich die in Bayern, werden freundlichst gebeten, nicht eklig zu tun, wie es im vorigen Jahre anläßlich einer ähnlichen Bemerkung des Herrn Dr. Heinrich Riemann geschah. Genügt es, wenn der Verf. d. A. bekennt, eigentlich selbst mit zur Zunft zu gehören?

Digitized by Google

Riemann sagt: „Der Akkord gis-h-d-f-a ist eine milde Dissonanz." Man suche diese Harmonie im „Parsifal" auf; der Finder wird von der Milde dieses Klanges ganz überrascht sein. (Meines Wissens ertönt dieser grimmige Griff hier zum ersten Male.)

Riemann behauptet, f-g-a-h, nebeneinanderliegend und zusammenklingend, sei „unmöglich". In Beethovn's Op. 123 und Op. 130 ist diese Unmöglichkeit zu finden: Beethoven's Op. 59, No. 1, enthält sogar f-g-as-h.

„Alle übermäßigen Intervalle sind unmelodisch," verkündigt Herr Riemann, ohne zu bedenken, daß derartige Altklugheiten in Deutschland schon vor hundert Jahren Einzelnen ein Lächeln entrissen. Zuerst hatte ich „unmoralisch" statt „unmelodisch" gelesen, und mir deucht noch, als ob der Satz dann einen tieferen Sinn erhalte.

Riemann: „Der Harmonieschüler braucht sein Gedächtnis nicht mit den kleinen Terzen zu beladen; es genügt, wenn er die großen sicher kennt."***) Was für eine traurige Sorte von Lehrern muß Riemann hier vor Augen haben! Wird dem Schüler auseinandergesetzt, was eine große Terz ist und eine kleine, so braucht er sein Gedächtnis weder mit großen noch kleinen Terzen zu belasten, weil er weiß, was darunter zu verstehen ist, und er sich deshalb jederzeit große und kleine Terzen in beliebiger Menge herstellen kann, ohne das Gedächtnis irgendwie anzustrengen. Sollen Terzen überhaupt dazu dienen, das Gedächtnis zu beladen, dann sind jedenfalls kleine den großen vorzuziehen. Wenn schon der Harmonieschüler nicht zu wissen braucht, was kleine Terzen sind, dann braucht es der Klavierschüler, der Violin-, der Gesangschüler erst recht nicht. (Dabei mutet dieser Herr Riemann Anfängern im Klavierspiel Stücke im $^{2}|_{23}$ Takt zu.) Weiß Jemand, wie dem Nichtswissertum noch mehr Vorschub geleistet werden kann? Und Das nennt sich Wissenschaft! Das fordert, ernsthaft betrachtet und behandelt zu werden!

***) Dieselbe kindische Aeußerung findet sich auch bei einem Andern vor. Die Urschrift hat ein Aelterer verfaßt.

Digitized by Google

Riemann „beseitigt einen gewaltigen Ballast der bisherigen Terminologie." Während man nämlich sonst z. B. von der Verbindung des Dreiklangs der Durtonika mit dem Durdreiklang der Wechseldominante sprach, heißt es jetzt ganz einfach: *"retrograder homologer homonomer* Doppelquintschritt von Dur zu Dur." Wer noch keine Gelegenheit hatte, Faust's Worte nachzufühlen: „Mich dünkt, ich hör ein ganzes Chor von hunderttausend Narren sprechen", der versuche Riemann's „Hülfsmittel der Modulation" und seine „Musikalische Syntaxis" zu entziffern. Diese Bücher suchen Ihresgleichen vergebens. Nie hat ein deutscher Philosoph ein erbärmlicheres Deutsch geschrieben. Man traut den eigenen Augen nicht, oder auf gut riemännisch: „Der Atem geht Einem beim Ansehen aus."

In seinen Vor- und Schlußreden benimmt sich Riemann zuweilen, als ob er vor lauter Bescheidenheit vergehen möchte. Ihm „liegt nichts ferner als Altbewährtes anzuzweifeln und aus Neuerungssucht Neues aufzustellen." Er „geizt nicht um den Ruhm eines Reformators der Musiktheorie". Das besticht. In Wirklichkeit aber bewegt er sich beständig auf dem höchsten Gipfel der Arroganz. Nun wird nur ein Philister Bescheidenheit von Demjenigen verlangen, der Hervorragendes leistet. Bescheidenheit ziemt dem Unfähigen. Wer etwas Neues und Nützliches hervorbringt, darf anmaßend sein: seine Leistung ist ja schon eine Anmaßung, eine Erhebung über die Anderen. Indessen, Riemann's Anmaßung fußt ganz wo anders.

Die ganze Menschheit hochnäsig als einen Haufen Dummbärte zu behandeln, hat Niemand das Recht. Herr Riemann scheint das aber sogar als seine Verpflichtung zu betrachten. Er verlangt unbedingte Unterwerfung. Wer auch nur am kleinsten seiner Worte herumdeutelt, wird schonungslos vernichtet, selbst wenn der Betreffende alles Uebrige großartig und unvergleichlich findet. (Aehnliches ist schon oben gesagt worden. Aber es schadet nichts, öfters auszusprechen, daß Riemann das Betreten der Pfade der Wissenschaft selbstherrlich sich ganz allein vorbehalten hat.) Herr Riemann, der Alles in Allem genommen, doch nur ein gewöhnlicher Dutzend-Doctrinär ist, hat das Glück gehabt, daß sich

Digitized by Google

einer der vorzüglichsten musikalischen Schriftsteller für ihn begeisterte: ein Mann, der kraftvoll auf eigenen Füßen stehen könnte, es aber vorzieht, einem Geringeren Vorspanndienste am Ruhmeskarren zu leisten; und in fanatischer Selbstverleugnung harrt er aus. Sein „gelehrter Freund" nimmt ihm das Pulver von der Pfanne, nämlich die „Zeichen, die anders auf ihn einwirkten," und in denen er zu siegen hoffte. Er aber bleibt unerschütterlich treu, kehrt den Kuhfuß um und haut unentwegt mit dem Kolben drein. Dieser Mann hat die Gnadenstöße auszuteilen. Manchmal ist es auch umgekehrt; Dr. Fuchs vernichtet und Dr. Riemann gnadenstößt (wie in dem Falle Richard Kaden). Mitleid kennen diese Beiden nicht. — Spaßig wird die Sache, wenn auch noch die Dummdreistigkeit das Wort ergreift, wie es z. B. im vorigen Jahre von Antwerpen aus durch den morosophischen Kläffer mit dem philosophischen Namen geschah.*) Ein Mensch, der in Folge geringer Uebung im Lesen Gedrucktes noch nicht ordentlich verstehen kann, wirft Männern, die der Pflege der Kunst und Wissenschaft mit gebührendem Ernst obliegen, „Vorurteile, alte Stempel, Trägheit", ja selbst „Phrasen" in's Angesicht — ohne daß Riemann Einsprache erhebt. Herr Riemann sollte seinen Sendboten verbieten, über Jeden, der etwas Riemannisches anzweifelt, in der schnödesten Weise herzufallen. Er sollte sie auf die Geschichte seiner Phrasenlehre verweisen und ihnen vor Allem selbst mit gutem Beispiel vorangehen. Aber da hapert's eben.

Die Riemännerei ist nicht dazu angetan, verheerend zu wirken; jedoch in den Köpfen Einzelner hat sie schon Verwirrung genug angerichtet, und abzuwarten bleibt, was die Musik-Traktätchen, die Riemann immer massenhafter zu Markte bringt, anstiften werden. Die Zeit kann nicht fern sein, in der Manche, die nicht zu den Geistigarmen gehören, wenigstens vor sich selbst bekennen: „Wie war es nur möglich, daß wir uns so verblüffen ließen?" Eine Anzahl kleiner Klugschwätzer, ausgebildet in der Handhabung der Dreckschleuder — das wird schließlich das ganze Ergebniß der Riemann'schen „Wissenschaft" sein.

*) Der Mann heißt Ergo.

Digitized by Google

Offener Sprechsaal.

Herr Dr. Hugo Riemann als Wahrheitsfreund.

Eine lahme Entgegnung hatte ich wohl erwartet, aber so etwas Klägliches nicht. Herr Riemann scheint anzunehmen, die Leser der Allgemeinen Musikzeitung seien unzurechnungsfähig. (S. No. 31/32.)

Daß Herr Riemann erst Jemand „persönlich verletzt" haben muß, ehe es diesem erlaubt wird, sich kritisch über ihn zu äußern, das wußte ich nicht — es ist auch wohl ein Irrtum. Ich glaubte, deutlich genug angegeben zu haben, weshalb der Aufsatz geschrieben wurde. Hat mir vielleicht mein sanftes Gemüt einen Streich gespielt, so daß ich trotz guten Willens unverständlich blieb?

Herr Riemann sieht in dem „langen, grimmerfüllten Artikel aus Amerika" den Beweis, daß seine Reformbestrebungen anfangen unbequem zu werden. So liegt die Sache nun freilich nicht. Dieser amerikanische Artikel ist vielmehr ein Beweis, daß in Deutschland noch Niemand sich der Mühe unterzogen oder es der Mühe wertgehalten hat, diese „Reformbestrebungen" in's gehörige Licht zu setzen. Sie sind also noch unschädlich, und das ist ein erfreuliches „Faktum". Was sollte man sonst von dem Musikertum Deutschlands denken, wenn es sich den Riemannismus ohne Sträuben einimpfen ließe?

In allen seinen Schriften von 1875 bis 1889 soll ich nach Kleinigkeiten gesucht haben. Als ich auf Seite 261 von Herrn Riemann's „sämmtlichen Werken" sprach, so war das selbstverständlich nur ein Scherz. Man müßte ja das Geld aus dem Aermel zu schütteln vermögen, wollte man sich alle seine Sachen anschaffen. Bekanntlich hat außer Herrn Riemann doch auch manch' Anderer noch Bücher geschrieben, die kennen zu

Digitized by Google

lernen notwendig ist, und überdies kann gar kein Mensch so geschwind lesen, wie Herr Riemann schreibt. Mir schien es, als ob das Behandelte zur Beurteilung des Herrn Riemann im Ganzen und Einzelnen genügen würde; sonst hätte ich noch beträchtlich mehr dargeboten.

Die ausführlichen Nachweise der Abscheulichkeit seiner Beethoven-Ausgabe, die Unzulänglichkeit seiner Phrasirungslehre und seines Lexikons, der Nichtsnutzigkeit seines Dualismus und seiner Harmonielehre — sind das Kleinigkeiten? Oder meint Herr Riemann darunter die kürzeren Abschnitte? Würde mir aus der Menge dieser „Kleinigkeiten" auch nur eine einzige mit Recht nachgesagt — ich stellte aus Scham für lange Zeit die Feder beiseite, und könnte mich nicht beruhigen, wenn ich auch nur einer beschränkten Anzahl Menschen etwas Falsches oder Unsinniges beigebracht hätte.

Um Herrn Riemann Fehlerhaftigkeiten, Lücken und dergl. nachzuweisen, bedarf es keines „Fleißes", noch viel weniger „wahren Bienenfleißes". Man braucht nur lesen zu können, und erhascht beinahe auf jeder Seite Dieses oder Jenes, auch wohl Dieses und Jenes."

Die kleinen Abschnitte dienten lediglich dazu, die größeren anmutig zu umrahmen, so wie man von goldenen Aepfeln in silbernen Schalen spricht, oder, in einem geschmackvolleren Bilde, von Braten bekränzt mit Petersilie. Die Hauptgerichte läßt Herr Riemann unbeachtet, ergreift aber ein Paar Bündelchen Petersilie, riecht daran und erklärt, es sei Schierling. Außer Herrn Riemann hat noch Niemand mich absichtlicher Entstellungen zu bezichtigen gewagt, oder behauptet, ich setze Zitate absichtlich der Mißdeutung aus und schöbe ihnen einen falschen Sinn unter. Herr Riemann führt sechs Stück solcher „mißbrauchten" Zitate an:

1. Er sagt, auf S. 356 (253) sähe es aus, als ob er die Existenz der Doppelkreuze oder Doppelbee leugne, während der zugezogene Satz sich ausschließlich auf seine neue Bezifferung bezöge. — Jener Satz lautet: „Doppelte Erhöhungen oder Erniedrigungen sind musikalisch undenkbar." Also musikalisch undenkbar, nicht rie-

Digitized by Google

männisch. Der Satz hat demnach mit Herrn Riemann's Bezifferung nicht das Geringste zu thun. Riemann und Musik sind keine Synonyme.

2. Er sagt, daß ich auf S. 359, 2. Spalte, letzter Absatz, (264) bei allen Mollharmonien wohlweislich den Zusatz „unter" weggelassen hätte. — Das Wort „unter" steht weder bei diesen Mollharmonien, noch sonst irgendwo in dem übrigen Text, sondern auf S. 53—56 seiner Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre, wo ich diese närrischen Dinge aufgabelte. — — Herr Riemann fügt dann folgendes merkwürdige, erstaunliche, unglaubliche Zugeständnis bei: „Wer sollte sich da nicht wundern, wie ich es fertig bringe, z. B. c-es-g-h für einen C-moll-Akkord mit kleiner Sexte zu erklären!" Auch das Zeichen des Ausrufs rührt von Herrn Riemann selbst her!!

3. Auf S. 358, 2. Spalte, oben (260) soll ich absichtlich verwirrende Zusammenstellungen bezüglich der Ausdrücke Mediante etc. durcheinandergewürfelt haben. — Verwirrend und durcheinandergewürfelt? Ganz im Gegenteil: mit vieler Mühe den entsetzlichsten Wust sorgsam aufgerafft und übersichtlich gruppirt.

4. Der $^{2}/_{23}$ Takt auf S. 360 (267) soll eine absichtliche Entstellung sein. — Auf jener Seite steht, daß Herr Riemann die Kenntnis der kleinen Terzen für beschwerlich und überflüssig erklärt nebst einer kurzen Besprechung meinerseits. Dann folgt: „(Dabei mutet dieser Herr Riemann Anfängern im Klavierspiel Stücke im $^{2}/_{23}$ Takt zu.)" Das bedeutet für Jeden, der dieser Stelle nicht „absichtlich einen falschen Sinn unterschiebt": Leichtverständliche und notwendige Dinge brauche der Harmonieschüler nicht zu wissen — sein Gedächtnis könnte ja darunter leiden —, aber dem anfangenden Klavierspieler wird viel schwerer zu Verstehendes zugemutet. Außerdem ist noch zu sagen, daß ich in dem betreffenden Stück mit der Taktangabe $^{2}/_{23}$ keinen Punkt zwischen der 2 und 3 entdeckte, auch ist daselbst keine Erklärung dieser Taktart gegeben. Was soll nun ein Anfänger damit anfangen? Er steht vor etwas ihm gänzlich Unverständlichen; und viele Lehrer wird es wohl nicht geben, die ihm aus der Verlegenheit helfen könnten.

Digitized by Google

5. Die „Beseitigung eines gewaltigen Ballastes der bisherigen Terminologie" erfolgt nicht in einem anderen, sondern in demselben Buche, das in der Sprache des *retrograden homologen homonomen etcetera* verfaßt ist. Unter dem Ballast sind deutsche Sätze mit den bekannten Kunstausdrücken gemeint, und dessen Beseitigung führt Herr Riemann durch seinen verzweifelten *antilogen antinomen* Wortwust herbei. Wer hier und vorher „absichtlich entstellt und Zitate mißbraucht", bin nicht ich.

6. Schließlich soll ich der Warnung vor Westphal's Schriften einen falschen Sinn unterschoben haben. — Wollte der Leser so freundlich sein, S. 356 (251) noch einmal zu betrachten?

„Es irrt der Mensch, so lang' er strebt." Dieser Satz ist ein von Herrn Riemann mißbrauchtes Zitat; denn Das kann Jeder zur Entschuldigung der ärgsten Nachlässigkeiten vorbringen und vermeinen, dadurch das Faulste und Ungenügendste decken oder bemänteln zu dürfen. Wer ein Buch als Ergebnis seines Strebens der Oeffentlichkeit übergeben will, hat sein Manuskript vorher von Irrtümern zu säubern und sich einer sorgfältigen Sprache zu befleißigen — man soll die Leser nicht mit Mangelhaftigkeiten behelligen. Ein guter Schriftsteller, besonders der ernste Mann der Wissenschaft, wird nicht durch mehr oder weniger Unvollkommenes die Masse vermehren, sondern durch möglichst Vollkommenes das Gute.

Wenn die von mir als volltaktig angeführten Klavierstücke des Herrn Riemann nicht volltaktig zu verstehen sind — ich kenne nichts Volltaktigeres — dann gestehe ich, nicht zu wissen, was das Wort volltaktig bedeutet, und ich hatte bisher des Traumes gelebt, der deutschen Sprache einigermaßen mächtig zu sein.

Herr Riemann ist nicht geneigt, die Artikel *consolante* und *zeffiroso* in sein Lexikon aufzunehmen. Daran ist wohl nur das störrige Maultier schuld, welches er zur Abwechselung jetzt reitet — sonst sitzt er immer auf hohem Roß. Weiß Herr Riemann nicht, daß diese Ausdrücke vorkommen, so mag er sie bei

Digitized by Google

Weber, Liszt und Henselt suchen — auch Andere machten davon Gebrauch.

Da Herr Riemann „eingesehen und beherzigt" hat, die eine oder andere seiner Schriften entspräche nicht mehr seinem damaligen Standpunkte, so sollte er das öffentlich bekannt machen, damit Niemand weiter darauf hineinfällt. Statt dessen zählt er wo es nur angeht, alle seine Sachen auf, oder läßt sie aufzählen, sobald von ihm die Rede ist. Er muß doch nun bald so ziemlich mit Allem, was auf dem Gebiete der Musik der Erfindung harrte oder der Verbesserung und Umarbeitung bedurfte, zu Ende gekommen sein, da könnte er gleich eine allgemeine Sichtung vornehmen.

Chicago, September 1890.

Digitized by Google

Ueber Dr. Hugo Riemann's „Geschichte der Musiktheorie im 9.—19. Jahrhundert".

Von Bernhard Ziehn.

Das 1. und 2. Buch.

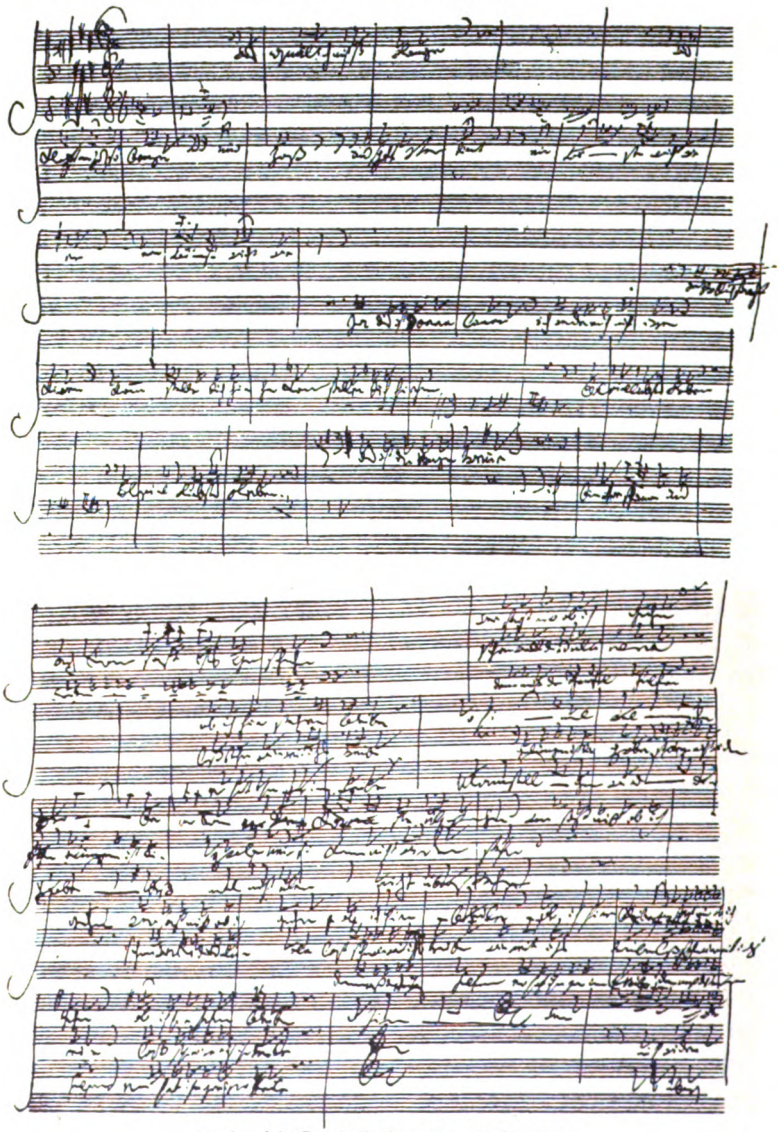
Herrn Riemann darf man nicht zu vertrauensvoll nahen: er hat das Recht auf Vertrauenswürdigkeit schon längst verwirkt, insonderheit durch seine Ausgabe der Sonaten Beethoven's und der Inventionen Bach's. Die ihm eigen sein sollende Gewissenhaftigkeit ist nicht vorhanden — teilweise Gewissenhaftigkeit ist ein Widerspruch — ja, sie kann gar nicht vorhanden sein, weil Herr R. stets so handelt, als ob er das Maß der Musik sei; und diese Handlungsweise ist ihm zur anderen Natur geworden. Nur wo Herr R. keine Gelegenheit findet, dem Riemannismus zu fröhnen, also wo er nur berichtet, ohne Fäden anzuknüpfen, die zu seinen Theorien führen sollen, liefert er annehmbare, wohl gar befriedigende Leistungen. Zu diesen seltenen Ausnahmen gehören mehrere Kapitel des vorliegenden Werkes.

Vieles von dem, was Gerbert, Coussemaker und Andere sammelten, und was er sonst noch an alten Schriften bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts vorfand, hat Herr R. aufs beste geordnet und in wohldurchdachter Weise besprochen. Seine Berichtigungen alter Texte erscheinen berechtigt; seine von den Meinungen anderer Gelehrten abweichenden Ansichten erweisen sich als sinnvoll; seine kritischen Ausführungen sind überhaupt meistens vortrefflich.

Man erfährt hier zum ersten Male die volle Wahrheit über das Organon. Die bisherigen irrigen Annahmen und unsicheren Vermutungen werden durch bestimmte Angaben und sichere Schlußfolgerungen ersetzt. Wohl zum ersten Male in deutscher Sprache werden die altenglischen *sights* genannt und erklärt. Be-

Digitized by Google

merkenswert ist, daß Herr R. die eigentümlich falsche, irreführende Interpunktion bei Hawkins. *General history of music*, Band II, S. 227, richtig zu stellen vermochte.



Aus dem A dur-Terzett, II. Akt, in Mozart's »Don Juan«.
Facsimile einer Abschrift von Beethoven's Hand.

Digitized by Google

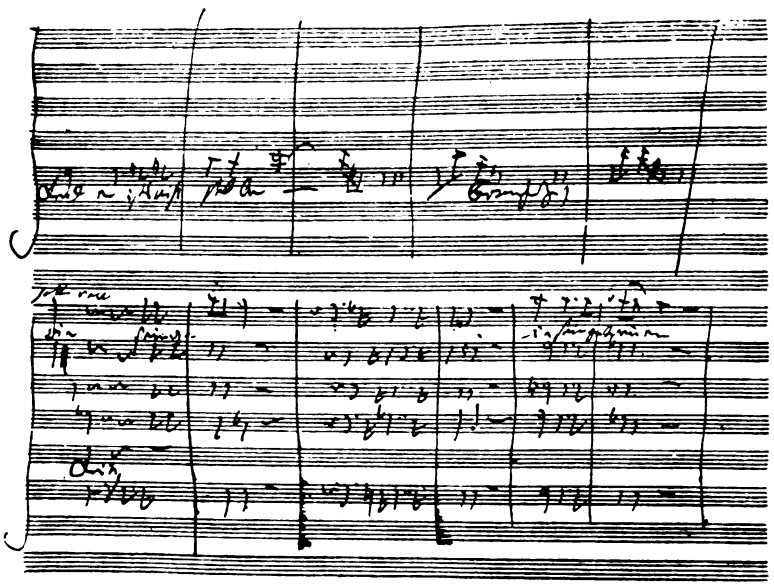
Neben den im 3. Kapitel vorgeführten Theoretikern: Oddo von Clugny, Berno von Reichenau und Hermann Contractus, durfte Notker der Deutsche (950—1022) nicht fehlen. Herr R. hätte wenigstens anmerken müssen, daß dieser Notker der erste gewesen sein wird, der in deutscher Sprache über Musik schrieb. Eine Ausgabe seiner Werke besorgte Prof. Dr. Paul Piper. Bei dieser Gelegenheit möchte ich die Vermutung aussprechen, daß der mehrmals genannte Pseudo-Bernelinus und der 927 gestorbene Berno von Clugny, Oddo's Vorgänger als Abt, eine und dieselbe Person sein könnten.

Diesem Berno ließe sich auch jene „dritte oddonische Schrift" zuschreiben, die nach Herrn R.'s Bericht, S. 61, „in einer Leipziger Handschrift unter dem Namen Berno's von Reichenau steht, dem sie keinesfalls angehört".

Was Herr R. über Dechant, Faurbourden, Mensuraltheorie und Kontrapunkt beibringt, ist äußerst fesselnd. Es dürfte schwerlich Jemand das Alles schon gewußt haben. Dem Musiker fließt daraus hauptsächlich die Belehrung zu, wie schneckenhaft langsam im Allgemeinen die Theorie durch die Jahrhunderte schlich.

Die „Kirchentöne" betreffend, vermehrt Herr R. unser Wissen nicht, doch wäre es wohl endlich an der Zeit, über diesen wunden Punkt in's Klare zu kommen. Das Studium der theoretischen Schriften nützt in dieser Beziehung gar nichts, denn sowohl die alten, als die neueren Theoretiker haben zum Verständnis wenig beigetragen, zum Mißverständnis dagegen sehr viel. Nach Aeußerungen an anderen Orten ist Herr R. von den Kirchentönen nicht eben erbaut. Er sagt auch irgendwo, Carl v. Winterfeld habe das Beste über die harmonische Behandlung der Kirchentöne geliefert. Nun braucht ja das Beste nicht gerade gut zu sein, aber Winterfeld's Behauptungen sind sehr viel weniger als gut, schon weil sie fast gar nicht wahr sind. Auch jetzt noch kann man die harmonische Behandlung der Kirchentöne nur aus den Werken der schaffenden Meister kennen lernen.

Digitized by Google



Aus dem Es dur-Sextett, II Akt, in Mozart's „Don Juan".
Facsimile einer Abschrift von Beethoven's Hand

Da Herr R. jedem der neueren Forscher, die er anzuführen für gut befindet, mindestens eine Fehlerhaftigkeit vorrückt, so wird in dem Leser der Glaube erregt, Herr R. selbst sei durchaus untadelig. Mit der Untadeligkeit ist es indessen nichts. Die folgenden Ausstellungen zeigen, wie vorsichtig man Herrn R.'s Angaben aufnehmen muß.

Chilston, um 1400, schreibt einmal *benethe* (unter) statt *above* (über), S. 147, Fußnote, 8. Zeile. Der Fehler ist leicht erkennbar; Herr R. beachtet ihn auch gar nicht, aber im weiteren Verlaufe übersetzt er, als ob „unter" richtig wäre, S. 147, 14 Zeile.

Auf derselben Seite steht in dem englischen Text der Fußnote, daß der *"treble"* um eine Oktave vom *cantus planus* entfernt sei. Hinter das Wort für Oktave setzt Herr R. ein Fragezeichen und bringt in seiner Uebersetzung Quarte statt Oktave, nachdem er auf der vorhergehenden Seite, gestützt auf die Erklärungen desselben alten Schriftstellers Chilston, auseinandergesetzt hat, daß der

Digitized by Google

treble um eine Oktave vom *cantus planus* entfernt sei, was auch richtig ist.

S. 94 greift Herr R. den Musikgelehrten Jacobsthal heftig an, weil dieser sich unterfangen hatte nachzuweisen, daß bereits um das Jahr 900 im Mixolydischen der Leitton gebraucht worden sei (*fis* statt *f* vor *g*). Nun mag man ja theoretisch auf den Leitton verzichtet haben, aber praktisch nicht. Den unumstößlichen Beweis dafür giebt eine Zuschrift aus Rom über die Tradition der Kirche in Beziehung auf den gregorianischen Gesang, abgedruckt in der Cäcilia 1864, sowie in Böhme's Cursus in Harmonie.

Auf S. 353 bringt die zweite Fußnote einen Abschnitt aus dem Dodekachordon in der Ursprache, der besagt, das Dorische sei durch chromatische Veränderung der Quarte (*diatessaron*) ins Aeolische umgewandelt worden, wie auf ähnliche Weise das Lydische ins Jonische. Statt *diatessaron* (Quarte) müßte es *tonus cum diapente* (große Sexte) heißen. Das im Lydischen erniedrigte, von Glarean hier nicht angedeutete Intervall ist die Quarte. Herr R. bemerkt den Fehler nicht, schreibt wörtlich ab und übersetzt wörtlich. Wäre das irgend einem Anderen begegnet, so hätte dieser zu gewärtigen gehabt, daß ihm Herr R. vielleicht leutselig, doch jedenfalls mit Entschiedenheit das Exercitium korrigirte; denn in dieser Beziehung ist Herr R. ganz eigen. Ein Beispiel zur Kennzeichnung. Nachdem er von den altenglischen *sights* gesprochen, teilt er so ganz nebenbei mit, Guido Adler habe 1881 von diesen *sights* noch nichts gewußt; er verschweigt indessen, daß ihm selbst noch mehrere Jahre später diese *sights* unbekannt waren, was sein Lexikon ausweist.

In den wörtlichen Auszügen aus Power's und Chilston's Abhandlungen, S. 143, 145 und 147, befinden sich mehrere Dutzend Fehler aller Art, für welche Nachlässigkeit und Flüchtigkeit der Abschreiber sich jeder Entschuldigung zu begeben hat; denn es ist zu arg. Man wolle Hawkins' History vergleichen.

Herrn R.'s Uebersetzung der lateinischen und italienischen Schriften, sowie der englischen nach Hawkins, sind dankenswert,

Digitized by Google

weil wir mit ein paar Ausnahmen, noch keine besaßen. Das Französische übersetzt Herr R. nur in wenigen Fällen, wohl in der Annahme, jeder Musikbeflissene verstehe diese Sprache, — sein Mitstreiter Dr. Carl Fuchs fordert vom Musiker die Kenntniß des Lateinischen. Die bereits gegebenen, sowie die später folgenden Andeutungen über Herrn R.'s Uebersetzungskunst sollten philologisch gebildete Musiker veranlassen, Herrn R. auf den lateinischen, italienischen und französischen Zahn zu fühlen.

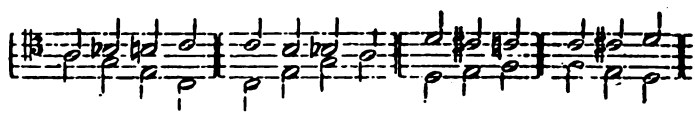
Leider schreibt Herr R. immer noch ein recht leichtfertiges Deutsch. Wer nicht des Lateinischen und Griechischen oder einiger moderner Sprachen mächtig ist, bedarf der beständigen Hülfe eines Fremdwörterbuches, das zuweilen auch nicht ausreicht, den Wissensdurst zu stillen. Wer weiß gleich, was Imperfizierung, was Intavolierung bedeutet? Man kommt ja schließlich dahinter; aber wozu die Aufhaltung? Diesen überkünstlichen Wörtern, die nicht etwa Ausnahmen bilden, wird man doch kaum jemals wieder begegnen. Und welchem Zwecke dienen in einem angeblich deutsch geschriebenen Buche folgende Ausdrücke, aus unzählbarer Menge aufs Geratewohl herausgegriffen: Discrepanz der Stimmen, commixte Benennung, Dur und Moll commixt, Conception und Apperception der Mehrstimmigkeit, multiple Melodie, Spezialobjekt unserer Untersuchungen? Doch redet Herr R. nicht beständig im höheren Ton des Vollblutgelehrten, er steigt auch hin und wieder zum Volke herab und spricht dann ganz gemütlich im Thüringer und Wiener Volkston. Noch ein anderer Ton, den ich nicht näher bezeichnen will, ist ihm geläufig: so schreibt er z. B. auf S. 237 innerhalb elf Zeilen dreimal „aber auch", dreimal „auch" und einmal „aber", nach vier Zeilen nochmals „aber auch".

Daß die Theorie hinter der lebendigen Kunst beträchtlich zurückbleibt, ja daß sie durch widersinnige Behauptungen für das junge Volk als Hemmschuh wirkt, zeigt sich nicht erst in unseren erleuchteten Zeiten; es war in früheren Jahrhunderten ebenso. Damals wie heute gab es auch Theoretiker, die mit der Zeit Schritt hielten oder doch zu halten suchten; ja sogar Einzelne, die ihrer Zeit voraus waren und neue Mittel und Wege wiesen. Herr R.

Digitized by Google

äußert sich sehr selten über den Einfluß der Theorien auf die Praxis — es hätte immer mit wenigen Worten geschehen können, aber es hätte geschehen müssen — denn nur durch den Nachweis, wie sich die Praxis zur Theorie verhält, läßt sich der Wert der letzteren bestimmen. Man vergegenwärtige sich indessen, daß solche Forderung ganz unriemannisch ist. Aus den ihrer Zeit weit vorauseilenden, von Herrn R. auch eingehend behandelten Theoretikern ragen besonders zwei hervor: Marchettus v. Padua und Prosdocimus de Beldemandis.

Marchettus lehrt bereits 1274 chromatische Fortschreitungen und giebt dazu folgende Beispiele:



(Gesch. d. Musikth. S. 136.) Sweelinck, 1561—1621, und Frescobaldi, 1580—1644, sind meines Wissens die Ersten, die von der unmittelbaren Folge des diatonischen und chromatischen Tones derselben Stufe für den Instrumentalsatz in auffälliger Weise Gebrauch machten. Das Thema der dorischen Fantasie von Sweelinck enthält zwei solcher Folgen, und der ganze Satz noch einhundert mehr; die zwölfte Toccata von Frescobaldi bringt dieselbe Folge fünfzigmal. In den Vokalsatz drang die chromatische Fortschreitung meines Wissens ebenfalls erst dreihundert Jahre nach Marchettus. Bei Eccard fand ich nur ein Beispiel („Mein Sünd' mich kränkt", 1598, phrygisch); bei Hassler (Lustgarten, 101 — Kirchengesänge, 1608) überhaupt keins. In Choralmelodien bemerkte ich jene Folge erst bei Witt, 1715, und Bach. Witt's *Psalmodia sacra* enthält zwei Fälle: No. 94, „Hilf Gott, daß mir's gelinge" — und No. 613, „Lebt Jemand so wie ich". In Bach's Chorälen ist die Folge viermal zu finden: Bach-Erk, No. 133, „Wär' Gott nicht mit uns" —No. 178, „Da der Herr Christus zu Tische saß"; Bach-Becker, No. 15, „Ihr Gestirn'" Choralgesänge, Breitkopf & Härtel, No. 173, „O Herzensangst, o Bangigkeit". Die fünf zuerst genannten

Digitized by Google

Choräle sind äolisch, und der chromatische Ton tritt auf der dritten und der siebenten Stufe ein — in dem Eccard'schen Satze ebenfalls auf der dritten Stufe. Der letzte Choral steht in Dur, und der chromatische Ton erscheint auf der fünften Stufe. — —

Denjenigen, die selbst jetzt noch die Ausdrücke „falsche Quinte", „falsche Terz", *"false cadence"* etc. anwenden, sei der nunmehr 625 Jahre alte Ausspruch des Marchettus über die Bezeichnung *"musica falsa"* zur Beachtung empfohlen: „Da das Kreuz in der Musik zur Gewinnung schönerer Zusammenklänge erfunden worden ist, der Ausdruck „falsch" aber jederzeit mehr für etwas schlechtes als für etwas gutes genommen wird — denn das Falsche ist niemals gut —, so sage ich mit aller schuldigen Hochachtung der Aussprüche Anderer, daß Musik solcher Art besser und richtiger „kolorirte" als „falsche" genannt wird, da wird ihr durch den Namen „falsche Musik" immer den Makel der Unrichtigkeit anheften würden." (Gesch. d. Musikth., S. 272 vgl. S. 137).

Die Möglichkeit des *dis*, als höherer Halbton von *d*, wurde schon im 13. Jahrhundert nachgewiesen (G. d. M. S. 169), und 1412 lehrte Prosdocimus (S. 270 die Möglichkeit des *dis* und *ais*, des *des* und *ges*. Auch hier waren die lehrenden Meister den schaffenden voraus. Soweit ich diese Angelegenheit verfolgte, wird *dis* als H dur-Terz zum ersten Mal im Tedeum von Eccard, 1597, verlangt; bei Hassler kommt es 1608 vor: „Es woll' uns Gott genädig sein". Wo das *dis* in den Preußischen Festliedern von Eccard und Stobäus (Teschner's Ausgabe) oder in den Bußpsalmen von Orlandus Lassus (Dehn's Ausgabe) steht, ist zu beachten, daß die betreffenden Sätze aus Tonarten ohne Vorzeichnung oder mit einem b transponirt worden sind. Nach A. G. Ritter's Mitteilung (Zur Geschichte des Orgelspiels, S. 136) hat bereits Ludwig Daser *dis* als H dur-Terz in Orgelstücken gebraucht. Daser war der Vorgänger von Orlandus Lassus als Kapellmeister in München (1552—1562 und wurde 1562 hochbetagt in den Ruhestand versetzt.*) — Daß *es*, der tiefere Halbton von *e*, als *dis* geschrieben wurde, gehört auf ein andres Blatt.

*) Daser seit 1572 Kapellm. am Stuttgarter Hofe, † 27. März 1589.

Digitized by Google

Auf S. 118 spricht Herr R. von der Quarte, die an sich consonant sei, aber durch den Zusammenhang zur Dissonanz werde, nach Franco von Cöln. Hier vermißt man die Erklärung und eine Bezugnahme auf den Brauch. Beides wäre in Folgendem enthalten: Diese *Quarta perfecta* oder *Quarta consonans* galt noch mehrere Jahrhunderte später als dissonirend, sobald der Grundton oder dessen Oktave über der Quinte lag; deshalb durfte sie im „reinsten Satz *(harmonia sine quarta consonante)*" nicht vorkommen.

Ueber den Ausdruck *suspensione* (Vorbehalt) teilt Herr R. mit, er sei zum ersten Male von Zarlino, 1558, gebraucht worden: bei der Synkopation bleibe die Stimme stehen, und so entstände eine Art Aufhaltung *(suspensione)* oder Verstummen inmitten der Tongebungen. Hier wäre wohl etwa folgende Anmerkung nicht überflüssig gewesen: Arnold Schlick, 1512, setzte statt des Vorhaltes eine Pause. Diese Eigentümlichkeit in der Stimmführung Schlick's soll sich, nach A. G. Ritter, noch längere Zeit fortgeerbt haben. Couperin, 1717, und Rameau, 1731, ließen den Vorhalt *(suspensione)* als Verzierung erst nach kurzer, aber unbezeichneter Pause eintreten.

Das 1. und 2. Kapitel des 3. Buches.

Nach all' dem vielen Vortrefflichen der ersten zwei Bücher durfte man wohl erwarten, auch das dritte Buch, die Harmonielehre, müsse vortrefflich sein. Doch bietet Herr R. Wissenswertes nur in den ersten zwei Kapiteln dieses Buches dar. Das dritte (letzte) Kapitel, musikalische Logik, ist nicht nur völlig wertlos, sondern gemeinschädlich — darüber später.

Die Gegenstände der Betrachtung sind: Zarlino's Aufdeckung der dualen Natur der Harmonie, der Untergang der Solmisation und der Generalbaß.

Die historisch reizvollen Schnitzel aus den schriftstellerischen Arbeiten Zarlino's, Werckmeisters's, Mattheson's, Gottfried Walther's, Sorge's und Anderer, sind leider teilweise durch den

Digitized by Google

Schatten verdunkelt, den Herrn R.'s musikalische Logik voraus-wirft.

Zarlino's Größe und die Größe der großen Terz werden folgendermaßen beschrieben: „Zarlino's Satz, daß alle Verschiedenheit der Harmonie in der Einstimmung der Terz beruhe, gewinnt den fundamentalen Sinn, daß es außerdem Dur- und Mollaccord keine Grundharmonien giebt! Daß aber Zarlino auch bereits ebenso wie nach ihm Salinas, Rameau, Tartini und Andere, und in unserem Jahrhundert Moritz Hauptmann **nicht zweierlei Terzen, sondern nur eine und dieselbe Größe der Terz** (5:4) als konstitutives Element sowohl der Dur- als der Mollharmonie annimmt, habe ich (Dr. Hugo Riemann) bereits anderweit mehrfach betont: Zarlino sagt ausdrücklich, daß im Duraccord **die Terz** unten, im Mollaccord dagegen oben liegt." Das steht nicht etwa in einer Kinderfibel oder in einem Unterrichtswerk für Taubstumme, sondern in Dr. Hugo Riemann's Geschichte der Musiktheorie (S. 372 und 373), gedruckt zu Leipzig, 148 Jahre nach Beethoven's Tode, 15 Jahre nach Wagner's Tode — und Herr R. besitzt den Wagemut, Heinrich Bellermann über die Achsel anzusehen und als Urreaktionär zu verschreien!

Die Sprache Chaucer's († 1400) und Lydgate's (geb. 1370) bei Power und Chilston bot dem Uebersetzer keine Schwierigkeiten. Das 300 Jahre jüngere Englisch G. Keller's bietet solche ebenfalls nicht. Nichtsdestoweniger fand sich Herr R. darin nicht zurecht, ja er mißverstand es durchaus in den wesentlichsten Teilen. Keller's Ausdrucksweise ist oft ziemlich unbeholfen, jedoch reicht seine Unbeholfenheit bei weitem nicht an diejenige heran, die Herr R. beim Uebersetzen und beim Verständlichmachen, S. 429—433, entwickelt.

Abschnitt 7 auf S. 430 ist ein Muster schlechter Uebersetzung und eines noch schlechteren Deutsch.

Auf S. 433 und 434 weist Herr R. auf Keller's Erlaubnis hin, jeder 6 über einem Leitton die verminderte Quinte zu gesellen, welche ein bereits weit entwickeltes Verständnis für die

Digitized by Google

Bedeutung auch der chromatischen Zwischen-Dominantseptimenaccorde bezeuge. Nun stehen schon auf S. 430 ein paar Notenbeispiele Keller's, die gerade hierzu passen, was Herr R. gar nicht spürt; denn er sagt, die Bezifferung $^{6}_{5}$ entspräche nicht dem Text, und Fétis urteile mit Recht, daß in Keller's "Rules" die Beispiele schlechter seien als der Text. Seine Fixigkeit hat ihm (Herrn R.) hier außerdem den unangenehmen Streich gespielt, daß er diesen Keller'schen *accord de quinte ajoutée* nicht als Vorläufer und Gegenstück von Rameau's *accord de sixte ajoutée* erkannte und für seine „spekulativen" Zwecke einschlachtete.

Die Auszüge aus Keller's Regeln über das Generalbaßspiel beginnen auf S. 428. In dem einen Abschnitt, dem 6. bei Herrn R., führt Keller drei Schlüsse sehr ausführlich in Ziffern an und giebt dazu neun Notenbeispiele (3 mit je 2, 3 mit je 3, 3 mit je 4 Accorden). Diese Beispiele passen sämmtlich aufs Genaueste, Note für Note mit Ziffer für Ziffer. Herr R. läßt Ziffern und Noten weg und schreibt flugs: „Die Beispiele sind zutreffend".

Zwei Seiten später sagt Herr R.: „Die ehedem allein als vollkommen befriedigend angesehene Sept-Sext-Kadenz ist, wie wir sehen, durch die Baßklausel vollständig entront" — also um das Jahr 1700. Diese Kadenz war praktisch bereits durch Walther, 1524, „vollständig enttront" worden. In Walther's Wittemb. Ges. B. ist sie nur am Schluß des 1. Teils der No. 41 vorhanden; sie ist ferner in den 132 Sätzen der Sieben Baßpsalmen von Orlandus Lassus, nach Sir Grove vor 1565 komponirt, nur zehnmal anzutreffen — das ist doch Enttronung genug.

Was auf S. 431, 432 und der oberen Hälfte der nächsten Seite über Keller's Aeußerungen steht, ist Herrn R. gänzlich mißraten. Herr R. behauptet, Keller's Hinweise enthielten bereits vollständig die Lehre von der Umkehrung der Accorde, welche somit nicht von Rameau aus dem Stegreif erfunden worden sei, sondern sich wahrscheinlich in der Praxis der Cembalisten[1]) ganz

[1]) Liest man Komponisten statt Cembalisten, was bedeutend mehr ist, so hat dasselbe schon Kirnberger gesagt.

Digitized by Google

allmählich dem Bewußtsein erschlossen habe. Diese Hinweise bestehen aus zwei, in Holder's "Treatise" einen besonderen Abschnitt bildenden Erklärungen über den Dreiklang und den Septimenaccord, sowie einigen Erklärungen über Ausführung gewisser Generalbaßziffern. Nur die Angabe über den Dreiklang könnte möglicherweise der Riemannschen Auffassung entsprechen, daß nämlich Keller das volle Bewußtsein von den Umkehrungen des Dreiklangs besaß; aber viel wahrscheinlicher ist, daß Keller nicht die accordische Form meinte, sondern die Stimmlage: man solle über einer unbezifferten Note den Dreiklang in der Terz- oder Quintlage greifen. Keller's Erklärung über den Septimenaccord besagt: Aus einem Dreiklang wird ein Septimenaccord durch Beifügung einer Terz nach unten oder oben. Herr R. übersetzt: Der Dreiklang entspricht dem Septimenaccord der Obersexte oder Unterterz, sowie dem Secundaccord der Oberseptime oder Untersecunde. Das ist, für Jeden erkennbar, an und für sich ein gar nicht unbeträchtlicher Unsinn, und unbegreiflich bleibt es, daß Herr R., dem Dreiklänge Septimenaccorde sind, und Septimenaccorde Dreiklänge, die „Weiterdenkung des angesponnenen Gedankens" (vgl. S. 452) sich nicht angelegen sein ließ. Die dritte hierher gehörende Aeußerung Keller's hat Herr R. von ihrem ursprünglichen Standorte (in Holder's "Treatise") entfernt, an das Ende verpflanzt und als „Bestimmung für den großen Septimenaccord, leider bis zur Unkenntlichkeit entstellt", bezeichnet. Keller spricht gar nicht von einem Septimenaccorde, sondern ausdrücklich von einer „großen Septime als Generalbaßziffer über liegendem Baß", woraus hervorgeht, daß diese Septime eine zufällige Dissonanz ist, was Keller zum Ueberfluß noch mittelst anderer Ziffern klar machte. Mit den übrigen Sätzen hat es eine ähnliche Bewandnis.

Herr R. spricht von Fortschreitung des Basses und Eintritt einer neuen Bezifferung. Davon ist gar nicht die Rede. Es ist wahrlich nicht hübsch, dem wackeren Keller, der sich nicht mehr selbst wehren kann, solche Jämmerlichkeiten zuzuschreiben. Keller's Andeutungen sind memotechnische Hülfsmittel für den Generalbaßspieler und nichts weiter. Wenn Herr R. sich die Mühe geben wollte, auch S. 163 und 164 in Holder's "Treatise" zu studiren, wo Keller den Sinn von dreizehn verschiedenen Bezifferungen be-

Digitized by Google

spricht (unter denen sich auch die eben berührten befinden), die sämmtlich mit ausführlichen Notenbeispielen versehen sind, so dürfte ihm wohl ein bedeutendes Licht aufgehen. Die Notenbeispiele auf S. 433 hat Herr R. selbst angefertigt. Man hält sich besser an Keller's eigene Angaben; zwei fehlende ♭ und ein paar fehlende Ziffern kann Jeder nach dem Worttext Keller's leicht ergänzen. Es ist merkwürdig, wie wenig Fehler trotz des erbärmlichen Druckes in Holder's "Treatise" enthalten sind. Herrn R., der sich über gar nicht vorhandene Fehler aufhält, sind bei den Auszügen eine große Menge Fehler in die Feder geraten — gleich das erste Wort ist verkehrt.

Ein mit Thatsachen rechnender Theoretiker würde Keller's Bemerkung, die verminderte Septime sei gleich der großen Sexte und die übermäßige Secunde gleich der kleinen Terz, eifrig aufgegriffen und gebucht haben. Herrn R. kümmert dergleichen nicht: er sucht nur, was er finden will.

Sollte man nicht meinen, daß in Angelegenheit des Generalbasses auch ein gewisser Thomas-Kantor hätte zu Worte kommen müssen? Bach's „Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des Generalbaß" aus dem Jahre 1738, in Spitta's „Bach" 38 Seiten umfassend, würdigt Herr R. keines Wortes. Im weiteren Verlauf dieser Untersuchungen werden wir den Grund kennen lernen, der den Theoretiker Seb. Bach keine Gnade finden ließ vor den Augen des gestrengen Herrn Hugo Riemann.

In seinem Lexikon gönnt Herr R. dem alten Kirnberger noch einiges Wohlwollen, er sei „einer der bedeutendsten Theoretiker des vorigen Jahrhunderts, dessen Name neben dem eines Rameau und Tartini genannt werden muß, und der über beide hinaus einen Fortschritt in der Erkenntnis des Wesens der Harmonik bedeutet". In seiner Geschichte der Musiktheorie dagegen verweist er ihn auf die letzte Bank, indem er nachstehenden Satz zu schreiben sich nicht entblödet: „Fux' vier Regeln und Rameau's Terzenaufbau der Accorde — das ist tatsächlich das Ganze von Kirnberger's Kunst des reinen Satzes." Diesem wahrhaft großen Theoretiker gegenüber ein mehr als unziemliches Benehmen! Herr R. verfährt dabei zugleich mit einem gewissen Ungeschick. So

Digitized by Google

nennt er (S. 488) Kirnberger's Erklärung der 1. Fis moll-Fuge des Wohlt. Clav. ein „trauriges Zeugnis für den Stand der harmonischen Analyse 23 Jahre nach Bach's Tode." Er fordert dadurch geradezu heraus, daß man seine eigene Leistung über diese Fuge mit denjenigen Anderer vergleicht. In F. Stade's Darstellung z. B. dringt das Kunstwerk lebendig auf uns ein, während Herr R. es mittelst seiner öden Formeln und Phrasen erstickt. Dieses Ungeschick macht sich auch an anderen Stellen noch bemerkbar. S. 64 führt er Guido's von Arezzo Aeußerung über Boetius an, dessen Buch nicht für Sänger, sondern nur für Gelehrte zu brauchen sei. Man denkt unwillkürlich an Herrn R..s tonale Funktionen, musikalische Syntaxis, musikalische Logik, Hülfsmittel der Modulation etc., die auch für Musiker gänzlich unbrauchbar sind, mehr oder weniger unmusikalischen Stockgelehrten aber ein beifälliges Kopfnicken abnötigen. — S. 307 steht: „Tinctoris kommt vielfach mit seinen schöpferkräftigen Zeitgenossen in Konflikt, und tadelt als konservativer Schulmeister heftig selbst einen Okeghem." Dachte denn Herr R. gar nicht daran, daß er selbst die erhabensten Meisterwerke nur dazu benutzt, seine schulmeisterliche Ueberlegenheit zeigen zu wollen? Daß er die größten Meister wie dumme Schüler behandelt, denen er die Orthographie, die Modulation, das Metrum, die Harmonie etc. korrigiren muß? und je herrlicher der Meister ist, je herrischer wird er abgewandelt. Gewißlich sind heute manche Aenderungen gestattet, doch müssen sie stets im Sinne des betreffenden Meisters ausfallen, und dafür besitzt Herr R. nicht Scharfblick genug. Er bemerkt z. B. nicht, daß die arpeggirten A dur- und C dur-Sextaccorde im 1. Satze der D moll-Sonate eine Oktave tiefer einsetzen müssen; bemerkt nicht, trotz seiner Phrasenlehre, daß im 2. Teil des letzten Satzes der Cis moll-Sonate nicht ein Takt zu wenig, sondern im 1. Teil einer zu viel ist; bemerkt nicht, daß im 33. Takt des *Allegro con brio* der Sonate Opus 111 die zweite Halbe *as* heißen muß (Quinte des verminderten Septimenaccordes) und nicht *ces*; u. s. w., u. s. w.

Das Allerunvorsichtigste befindet sich auf S. 385, wo Herr Riemann von Zarlino's „unglücklichem Einfall" spricht, Parallelen gleichgroßer Terzen, Sexten und Dezimen zu verbie-

Digitized by Google

ten. Dazu meint er nämlich: „Damit kommt etwas Neues, aber leider etwas der Praxis der Meister Widersprechendes, nur theoretischer Spekulation Entsprungenes in die Lehre." Herrn R.'s sämmtliche Wissenschaft ist ja etwas der Praxis der Meister Widersprechendes, nur theoretischer Spekulation Entsprungenes. Er fühlt sich eben als außerhalb der Kritik stehend.[1])

S. 404 wird Zarlino nachgerühmt, er habe „die Bedeutung des Basses als Fundament vollständig erkannt und die Eigentümlichkeiten seiner Führung (langsamere Bewegung, weiterer Abstand von den übrigen Stimmen) scharf bestimmt." Es scheint demnach, als ob Zarlino sich schon ebenso wenig an tatsächliche Musik kehrte wie Herr R., der die Eigentümlichkeiten der Baßführung nicht etwa an den Werken Bach's, Beethoven's, Wagner's, Bruckner's und anderer Meister studirte, sondern an allgemeinem Musikschund studirt haben muß.

In der Fußnote auf S. 420, Banchieri's *Concerto enarmonico* betreffend, hätte Herr R. auf A. G. Ritter's bezügliche Auseinandersetzungen hinweisen sollen. (Geschichte des Orgelspiels, S. 28 und 29). Ritter verstand von diesen Sachen bedeutend mehr, war nicht nur ein weit schärferer Denker als Herr R., sonden auch musikalischer, und kleidete seine Gedanken in ein gutes und schönes Deutsch.

Die „Musikalische Logik" in Sicht.

Herr R. hat sich angewöhnt, allerlei Harmlosigkeiten und Plattheiten Anderer als ganz besondere Leistungen herauszustreichen. Wer jemals an der Herstellung seiner Steckenpferdchen beteiligt war, wird als kühner Recke, als Geistesriese hingestellt; wer aber einen richtigen und tüchtigen Gaul tummelt oder gar ein Stahlroß besteigt, entweder als Rückschrittler bezeichnet oder kurzer Hand todtgeschwiegen. Das bringt mancherlei leicht

[1]) Nie war Herr R. sich der Tragweite seines Tuns schärfer bewußt, als da er die Herausgabe eines Lexikons beschloß. Durch sein Lexikon suchte er sich einen Platz jenseits der Kritik zu sichern — und das ist ihm ziemlich gut gelungen.

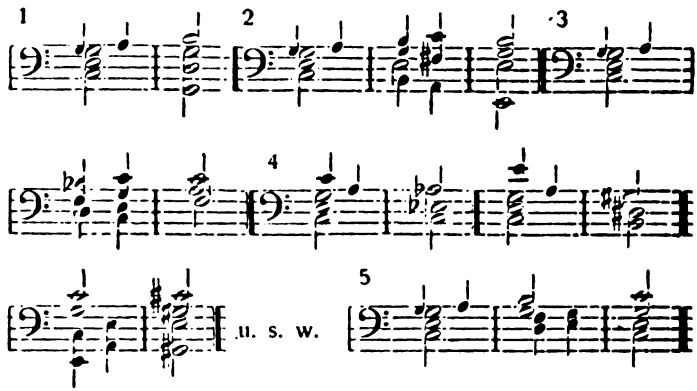
Digitized by Google

erkennbare Vorteile mit sich. Nachstehend eine Auslese dieser R.'schen Machenschaften nebst gelegentlichen Randbemerkungen.

S. 23: „Die Zerlegung der Skalen in eine Quinte und eine Quarte finden wir in voller Klarheit bei Pseudo-Bernelinus systematisch dargelegt."

S. 442: „Sorge erkennt bereits in voller Klarheit, daß die Durskala aus den Elementen dreier Duraccorde besteht."

S. 462: „Rameau erkennt auch bereits in voller Klarheit die modulirende Kraft der „charakteristischen Dissonanzen": Die Tonika wird zur Subdominante durch Hinzufügung der Sexte zu ihrem Dreiklang, wie sie zur Dominante wird durch Hinzufügung der kleinen Septime." Was für Mätzchen! Die Tonika wird zur Subdominante doch nur, wenn wirklich eine Modulation nach der Tonart der Dominante stattfindet; dieselbe Wendung ist ja auch als Halbschluß (1) vorhanden, sodaß die ursprüngliche Ton-



art gar nicht verlassen wird. Und bei der möglichen Modulation in die Molltonart der Mediante (2) und die Durtonart der Unterdominante (3) sieht es mit jener „Subdominante" noch übler aus. (Diese „Subdominante", aus dem R.'schen Rotwälsch ins Musikerdeutsch übertragen, bedeutet Wechseldominante). Auch sind durch die Vermittelung jenes Accordes noch sechs enharmonische Modulationen möglich, z. B. von C dur aus erreichbar: Asd.,

Digitized by Google

Gisd., Desd., Cism., Ed., Fm. (4) Hier wirkt *g a* als verminderte Terz). Das letzte der Notenbeispiele zeigt, daß selbst der Schein einer Modulation vermieden werden kann.(5)

S. 461: „Die Aufstellung des Begriffes und Namens der Subdominante ist Rameau's persönliches Verdienst."

S. 460: „Zu den hervorragendsten theoretischen Leistungen Rameau's gehört auch die Erklärung des Trugschlusses als eines durch einen fremden Ton (die Sexte der Tonika) gestörten Schlusses, mit anderen Worten: der Schlußaccord des Trugschlusses behält die Bedeutung des tonischen Accordes." Es ist wohl kaum nötig zu bemerken, daß das noch nicht einmal eine Plattheit ist, sondern etwas ganz anderes.

S. 463: „Rameau stellt ganz gelegentlich Sätze hin, welche für alle Zeiten als wirkliche Enthüllungen unerschütterlich bleiben müssen, so z. B. die Bemerkung, daß die schwere Zeit im Allgemeinen stets Träger der Harmoniewirkung ist, und daß Harmonien, die auf eine leichte Zeit eintreten und auf die folgende schwere wiederholt werden, synkopisch wirken" — etwa im Adagio von Beethoven's Opus 106? — „ferner, daß eine Kadenz niemals im Schlußaccord Dissonanz annehmen kann, ohne aufzuhören eine Kadenz zu sein." Es liegt nicht ganz außer dem Bereich der Möglichkeit, daß die studentischen Hörer des Privatdozenten Dr. Hugo Riemann diese wunderbaren Enthüllungen mit offenem Munde anstaunen werden, der Musiker verzieht ob derselben den Mund zum Lachen.

S. 464: „Die Aufweisung der verschiedenen Gestalt der aufsteigenden und absteigenden Molltonleiter ist Rameau's Verdienst." Da Herr R. von den Kirchentönen recht wenig versteht, so bemerkt er hier gar nicht den Rückfall in diese. Die sogenannte melodische Molltonleiter, aufsteigend mit großer Sexte und Septime, absteigend mit kleiner Septime und Sexte, ist echtes Dorisch und nichts weniger als modernes Moll. Ueberdies ist nicht einzusehen, und sollte von einem angeblichen Dualisten erst recht nicht eingesehen werden können, weshalb die Durtonleiter nur ein Gesicht zeigen darf, während die Molltonleiter einem Januskopfe

Digitized by Google

gleicht. Die Molltonleiter als Grundlage der Molltonart hat kleine Sexte und große Septime, mag das auch Herr R. ableugnen, weil es sich nicht in seine spekulative Schablone hineinpressen läßt. Als Ersten, der für die Molltonart auf und ab kleine Sexte und große Septime verlangt, nennt Spitta in seinem „Bach' einen gewissen Lingke zu Leipzig 1744, über den ich nichts weiter erfahren konnte.

Kein Mensch besitzt das Recht, in einem historischen Werke die bedeutendsten Vorkommnisse kurzweg auszulassen, und nur nichtssagende Beläge*) für den eigenen nichtssagenden Formelkram als Heilswahrheiten aufzutischen. Im Vorwort sagt Herr R., er habe sich „bestrebt, wenigstens nichts wesentlich den Gang der Entwickelung Bestimmendes auszulassen und eine zusammenhängende Darstellung der Genesis der einzelnen Begriffe der heutigen Lehre zu geben." Soweit sich das auf sehr alte Schriften bezieht, stimmt es einigermaßen. Da aber Herr R. unter der heutigen Lehre lediglich seine eigene Harmonieleere[1]) versteht, und fast sämmtliche in den Werken der Meister wurzelnden theoretischen Schriften dieses Jahrhunderts unbeachtet läßt, so enthält jene Behauptung eine Vorspiegelung falscher Tatsachen.

Ein gewissenhafter Geschichtsschreiber der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts ist vor Allem verpflichtet, Tappert zu nennen. Tappert war der Erste, der Verständnis für die alterirten Accorde zu erwecken wußte. Mittelst seiner „Musikalischen Studien", 1868, und seiner Aufsätze in Musikzeitungen während der 70er Jahre wirkte Tappert theoretisch bildend, aufklärend und anregend, wie noch kein Anderer, was ihm nie vergessen werden darf.

Historisch wichtig bleibt ferner Weitzmann, allein schon wegen seines frühzeitigen und kräftigen Eintretens für die „neudeutsche Musikrichtung", obwohl er sich dem Banne Hauptmann's niemals völlig zu entziehen vermochte.

Ueber F. M. Böhme und L. Bussler teilt Herr R. ebenfalls nicht das Geringste mit. Deren theoretische Werke sind

*) Belege mit e. Beläge sind Wurst, Käse, Schinken, Kaviar etc. auf einem Butterbrod.

[1]) Dieses Wort kann hier nicht richtiger geschrieben werden.

Digitized by Google

freilich auf das Praktische gerichtet, wie es sich bei einer vernünftigen Theorie von selbst versteht. Im Riemann'schen Zeitalter sind jedoch nur die in Wolkenkuckucksheim üblichen Theorien gestattet, und da Herr R. die „neuesten Ergebnisse der Musikwissenschaft" selbst anfertigt, so ist kein Raum für Andere. Das erklärt die Sache.

Kistler behauptet in seiner „Harmonielehre", 1880, „mit Wagner beginne ein vollständig neues Musiksystem", und Mayrberger spricht in seiner „Harmonik Richard Wagner's", 1881, von der „Chromatik unseres neuen, mit Richard Wagner erst beginnenden Musiksystems". Wagner's Musik zu umgehen, darf kein Theoretiker mehr wagen, deshalb dürften auch in einer dickleibigen Geschichte der Musiktheorie die Namen dieser einseitigen Parteigänger nicht fehlen. Auf eine nähere Kritik, namentlich des Kistler'schen Werkchen's, könnte man ja immerhin verzichten.

In Herrn Riemann's Geschichte der Musiktheorie steht kein Wort über die Mehrdeutigkeit der Vorhaltsaccorde, kein Wort über die unaufgelösten Vorhalte, kein Wort über die alterirten Accorde, kein Wort über enharmonische Modulationen, kein Wort über die enharmonische Mehrdeutigkeit der Accorde. Ist dergleichen am Ausgang des 19. Jahrhunderts nicht wichtig genug? Daß der verminderte Septimenaccord, der übermäßige Dreiklang und der Dominantseptimenaccord sich enharmonisch verwechseln lassen, wußte man zwar schon im vorigen Jahrhundert, daß aber jeder beliebige Dreiklang und Septimenaccord mehrfach enharmonisch verwechselt werden kann, weiß man meines Erachtens erst seit etwa zehn Jahren. Und daß hierüber, wie auch über die anderen beregten Wissensgegenstände bereits in umfassender Weise geschrieben wurde, wird Herr R. kaum in Abrede stellen. Doch schweigt er wohlweislich; denn selbst ganz unmusikalischen Lesern könnte er mit seinen tonalen Funktionen etc. nichts mehr weismachen, nachdem er über jene und ähnliche Tatsächlichkeiten berichtet hätte.

Wie würde wohl Herr R. aufbegehren, falls ein Anderer in einer Geschichte der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts R.'s „neueste Ergebnisse" als Fantasiegebilde ohne greifbaren Unter-

Digitized by Google

grund und ohne jeglichen praktischen Wert entweder gänzlich beiseite liegen ließ, oder als — sagen wir, als unsägliche Albernheiten mit Hohn und Spott behandelte? (Wozu die Sache beschönigen? Es werden ja doch bald den Leuten die Augen aufgehen.) Und dieser Andere wäre in größerem Rechte als Herr R.; denn ist es nicht selbstverständlich, daß die Theorie behandelt, was in der Praxis vorkommt? Spekulative Untersuchungen treibt man zu eigenem Vergnügen. Wenn aber Einer sein Privatsteckenpferd als allgemeines Verkehrsmittel anpreist, so hat er die Folgen zu tragen.

Um die Haltbarkeit seiner Seifenblasen, die wir bald in vollem Glanze schimmern sehen werden, dem nichtsahnenden Leser glaubhaft zu machen, bedurfte Herr R. einiger Gewährsmänner. Zu diesem Zwecke verwandte er aus dem 18. Jahrhundert Rameau und Daube, aus dem 19. Jahrhundert hauptsächlich Gottfried Weber und M. Hauptmann. (Daube's Gesichtskreis reichte gerade bis an den tonischen Dreiklang, den *Accord de sixte ajoutée* und den Dominantseptimenaccord). Bei der großartigen Selbstherrlichkeit des Herrn R. ist nicht anzunehmen, daß er ein anderes Verfahren bezüglich der Aufbauung geringfügiger Dinge und der Abkanzelung oder Todtschweigung hochverdienter Männer beobachtet haben würde, auch wenn ihm folgende Aussprüche bekannt wären.

Ph. E. Bach schrieb an Kirnberger: „Sie können laut verkünden, daß meine und meines seligen Vaters Grundsätze anti-Rameauisch sind." (Spitta's Bach).

Beethoven schrieb dem Abt Stadler: „Man erinnert sich bei der erstaunlichen Kenntnis der Harmonie und Melodie des Herrn (Gottfried) Weber an die verstorbenen alten Reichskomponisten Sterkel, Kalkbrenner, Audrê etc." (Nohl, Briefe Beethovens).

Bach und Beethoven sind doch wohl fähig gewesen, mit Sicherheit zu beurteilen, ob eine Theorie Kunst und Künstlern nützt. — Doch die allerentbehrlichste „Größe" ist Moritz Hauptmann, der „nicht glaubte, daß von Wagner auch nur ein Stück seiner Komposition ihn überlebe." Derselbe s. Z. als größter Theoretiker verhimmelte Hauptmann fand 1846, die Tannhäuser-Ouvertüre „ganz gräßlich, unbegreiflich ungeschickt, lang und langweilig. Wer so ein Ding machen und stechen lassen könne,

Digitized by Google

dessen Künstlerberuf sei sehr wenig entschieden." Ueber den Lohengrin ließ Hauptmann, „um sich volle Unparteilichkeit zu wahren," ein Kind aburteilen, dem „Manches, z. B. die Musik", nicht gefallen hatte. Verdient ein solcher „Musikgelehrter" auch nur die geringste Beachtung oder gar Achtung von Seiten der Musiker? Wenn Hauptmann's musikwissenschaftliche Kenntnisse solche Aeußerungen zuließen, dann ist diese Wissenschaft für den Musiker keinen Pfifferling wert. Liegt es nicht zunächst den Theoretikern ob, die Meister zu verstehen? Wozu sind denn diese Leute da? — Hauptmann „bewies" seitenlang und haarscharf, dem Dominantseptimenaccord könne nicht der Dur- oder Molldreiklang der kleinen Oberterz folgen (z. B. B dur oder B moll auf *g h d f*), und dem kleien Septimenaccord nicht der Dur- oder Molldreiklang der kleinen Untersecunde (z. B. B dur- oder B moll auf *h d f a*); auch stellte er die Behauptung hin, diese Folgen kämen nicht vor. Nun — die erste erklingt in Beethoven's Es dur-Sonate, Opus 31 (vorher schon in einer F dur-Sonate Mozarts); die zweite in Beethoven's Opus 54 (siebenmal nacheinander); die dritte im Benedictus der D dur-Messe von Beethoven; die vierte, vielleicht zum ersten Mal, in dem Instrumental-Scherzo aus „Romeo und Julie" von Berlioz. (Die erste Aufführung dieses Werkes fand fast dreißig Jahre vor Hauptmann's Tode statt). Wie man sieht, war Hauptmann's Literaturkenntnis unzureichend; und seine steife Gelehrsamkeit erlaubte ihm die Annahme nicht, daß diese und ähnliche Accordfolgen ja nur geschrieben zu werden brauchen, um da zu sein. Herr R. leistet als Spekulant Gleiches, z. B. S. 508: „Hauptgrundsatz: Terzverdoppelungen sind im Allgemeinen auffallend und daher zu meiden. Die Verdoppelungen der Terz in der Durdominante und Mollsubdominante in Dur und Moll ist überhaupt falsch." Ewig schade, daß unsere Klassiker das Glück nicht genossen, von Herrn R. die richtigen Anweisungen zu erhalten; ihre Werke würden dann wohl reinlicher gearbeitet und nicht mit solchen Fehlern behaftet sein. Zwar äußert sich Lessing: „Was die Meister der Kunst zu beobachten für gut befanden, das sind Regeln". Indessen, was hat schließlich selbst ein Lessing zu besagen, sobald derjenige auf den Plan tritt, dessen „Wissenschaft" und

Digitized by Google

dessen Vergewaltigungen der Kunstwerke die Musiker stillschweigend über sich ergehen lassen?

Das Schlußkapitel: Musikalische Logik.

„Jenseits von Kunst und Wissenschaft" wäre ein passenderer Titel. Wie das Satyrspiel auf die Tragödie, so folgt Herrn Riemann's „Musikalische Logik" auf seine Geschichte der Musiktheorie. Der berühmte Spruch: „Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist nur ein Schritt", bewährt sich nirgends besser als hier. Herr R. ist allem Anscheine nach an der teils spaßhaften, teils frevelhaften Schrulle unheilbar erkrankt, die sämmtliche Musik müsse auf ihn zugeschnitten sein — ihm paßt nicht, was auf ihn nicht paßt — und seine den Tatsachen und der Vernunft widersprechenden Lehren seien der wahre Inhalt der Harmonik. Nicht die wirkliche, sondern die spekulative Harmonielehre ist sein Ideal.

Bei der Besprechung der Schriften vom 9. bis 18. Jahrhundert hat Herr R. noch mitunter Fühlung mit der eigentlichen Musik. Für das 19. Jahrhundert nimmt er nur die Spekulation in Anspruch. Es ist gut, daß er öfters selbst darauf anspielt, so weiß man doch gleich, woran man ist. Wer offene Augen und Ohren hat, wußte es allerdings schon längst. — Daß wissenschaftliche Spekulation die Außerachtlassung der Tatsächlichen bedingt, war mir nicht unbekannt; doch um ganz sicher zu gehen, schlug ich nach und fand folgende Erklärungen: „Spekulation bedeutet Streben nach wissenschaftlicher Erkenntnis des außerhalb der Erfahrungswelt Liegenden." „Spekulation heißt jene Forschung, die unabhängig von den in der Erfahrung gegebenen Erscheinungen durch den denkenden Geist die Wahrheit entdecken will." Die Nutzanwendung auf die „spekulative Seite der Harmonielehre" ergiebt sich nun von selbst. Und die Musikbeflissenen sollten in den Schriften des Herrn R. nicht suchen, was nicht darin zu finden ist, nämlich Musik. Worte, Worte, nichts als Worte, meistens sogar blos Wörter — das ist der ganze Inhalt. Man lernt den hausbackenen, ledernen E. F. Richter schätzen, der doch nur Dürftiges in dürftigem Gewande gab, es war immerhin Etwas.

Digitized by Google

Herrn R.'s tonale Funktionen etc., der hochtrabenden, gedunsenen Worte entkleidet, erweisen sich dagegen als blankes Nichts.

Da Herr R. sich höchst ungebührlich über die tatsächliche Harmonielehre ausspricht und die wirklichen Harmoniker der letzten fünfzig Jahre überhaupt nicht beachtet, so wird man wohl seine eigenen Leistungen ohne Umschweife mit dem richtigen Namen belegen dürfen. Geben nicht die folgenden Sätze Zeugnis von unmäßigem Dünkel?

S. 475: „Dieses nüchterne Prinzip des Terzenbaues."

S. 476: „Eine so banale Lehre wie die des Terzenaufbaues."

S. 474: „Die Idee des Terzenaufbaues der Accorde, welche begreiflicherweise allerseits verstanden, aufgegriffen und weitergegeben wurde, womit der gänzlich unfruchtbare Schematismus der Dreiklänge, Septimenaccorde, ja Nonenaccorde, etc. auf allen Stufen der Tonart in Schwung kam." — „Wer zuerst auf den unglücklichen Gedanken gekommen, auf jeder Stufe der Skala einen Dreiklang, wie weiterhin einen Septimenaccord u. s. w. zu errichten" etc.

Mit diesem nüchternen Prinzip, dieser banalen Lehre, diesem gänzlich unfruchtbaren Schematismus wurden unsere Meister großgezogen. Hätten sie statt dessen die tonalen Funktionen, den Klangschlüssel und andere faselhafte Spekulationen verdauen sollen, so würde gar mancher Musikgesell, wenn auch schweren Herzens, dem Musiktreiben entsagt haben: und wir besäßen eine große Anzahl Meisterwerke weniger. Aus der R.'schen Harmonielehre kann kein Musiker für seine Kunst den geringsten Nutzen schöpfen, und selbst für Nur-Schriftgelehrte besitzen diese Wortspielereien lediglich einen eingebildeten Wert. Hat Jemand sich diese „Wissenschaft" wirklich eingetrichtert, so ist er genau so wissend wie zuvor, nur daß er jetzo mit verengtem Gesichtskreis und verrenkter Denkkraft einhergeht.

Herr Riemann weiß genau, was er vorläufig noch wagen darf. Drum erlaubt er sich den unfeinen Witz, seine harmonischen Ergebnisse eine „durchgreifende Vereinfachung" zu nennen. Wie überaus einfach das ist, ersieht man aus S. 505—508 seiner „Gesch. d. Musiktheorie". So ist z. B. *g h d* der Dominantparallelklang in A moll; *b d f* der Subdominantleittonwechselklang in A moll. Einfachheit und Nutzen liegen sichtbar auf der Hand, besonders

Digitized by Google

wenn man bedenkt, daß diese drei Anführungen genau den sechsten Teil der gesammten Harmonik umfassen. Das nicht leichte Verständnis und die noch schwierigere Handhabung der Klangschlüssel-Hieroglyphen kommen freilich noch hinzu. Wer das Alles aber erst los hat, dem winkt die tröstliche Verheißung, daß nunmehr die Bewältigung aller harmonischen Erscheinungen ohne Schwierigkeit vor sich geht, daß fortan die Harmonik keine Geheimnisse mehr birgt.

Mit den Dreiklängen der Tonika, Dominante und Subdominante, selbst wenn sie durch „Parallelklänge" paralysirt werden und mit „Leittonwechselklängen" wechseln (S. S. 508), kommen wir trotz der Versprechungen des Herrn R. nicht aus. Jeder kann an sich selbst erfahren, wenn er über R.'s hamonische Spekulationen mit Musikern spricht, deren Begriffsvermögen noch nicht durch den Einfluß Hauptmann'scher Gedankenspielereien getrübt ist, daß er den Verdacht erweckt, er wolle sich über die Leute lustig machen: denn dergleichen könne doch unmöglich ernsthaft gemeint sein. — An seinem „Klangschlüssel" (Ersatz der Generalbaßschrift) feilt Herr R. nun bereits seit 25 Jahren herum, und er paßt noch immer nicht, ja, er paßt weniger als je, wird auch nimmer passen. Uebrigens bedürfen wir keinerlei Bezifferung mehr. Wenn dem Schüler außer der Melodie, die in irgend einer Stimme liegen mag, die nötige Anleitung zum Harmonisiren gegeben wird, so ist jede Art der Bezifferung vom Uebel. Auch alle sonstige Musik pflegt man schon seit geraumer Zeit in Noten zu schreiben. Herrn R.'s Klangschlüssel, der Gipfel seiner Wissenschaft, ist also zum Mindesten überflüssig: er fördert nicht das Verständnis, sondern hindert es (vgl. das Musterbeispiel auf S. 508), auch vermag er kein Können zu vermitteln. Sollte jemals ein R.'scher Schüler über den Durchschnitt hinausgelangen, so hat er diese Höhe erreicht trotz der R.'schen Heilslehre. Für Herrn R. ist sein Klangschlüssel allerdings eine Lebensfrage; denn ohne diese Aeußerlichkeit, hinter der sich keine Innerlichkeit versteckt, weiß Herr R. harmonisch überhaupt nichts Nutzbringendes zu sagen. Wer jetzt noch mit solchen überlebten Geschichten hausirt, macht den bedenklichen Eindruck eines musikalischen Rip van Winkle. Dieser alte Knabe hatte seine Zeit verschlafen. Herr R. indessen hält sich

Digitized by Google

bei vollem Bewußtsein Auge und Ohr zu: er will nichts sehen und nichts hören. Soll er lediglich aus Rücksicht auf die praktische Musik seine so mühselig ertüftelte Theorie in die Rumpelkammer werfen? Nun, es werden Andere diese Arbeit übernehmen. Sobald die Musiker einmal anfangen, Herrn R.'s neueste Ergebnisse zu studiren, dann ist es mit ihm und seinen Ergebnissen Matthäi am letzten. Herr R. wolle sich darüber nicht täuschen. Der Musiker braucht anwendbares Wissen; selbst mit den gelehrtesten Redensarten ist ihm nicht gedient, sofern er sie nicht aufs Praktische übertragen kann — wem nützt denn dergleichen überhaupt? Die so häufig beobachtete Mißachtung der Theorie von Seiten derer, die etwas leisten, dürfte sich bald zur Verachtung steigern, wenn Herrn R.'s tonale Funktionen etc. als musikalisches Wissen gelten würden. Glücklicherweise kann letzteres nie der Fall sein. Ob Nichtswisser vom Schlage eines Matthews in Chicago aus dem Häuschen geraten, sobald ihnen eine R.'sche Offenbarung zu Gesicht kommt, hat wahrlich nichts zu bedeuten. Herr R. wird sein blaues Wunder erleben, wenn er bedeutenden Musikern, die nicht darauf lauern, in seinem Lexikon auch nur genannt zu werden, mit seiner Musikalischen Logik kommt. Der einzige Musiker von einiger Bedeutung, der ihm zustimmen könnte und dürfte, wäre — Heinrich Bellermann, ein Rückwärtsler erster Güte selbst nach Herrn R.'s Ansicht. Alle Anderen, Könnende, Wissende, Lernende, werden mehr oder weniger höflich, sofern sie sich überhaupt hörbar äußern, die „Wissenschaft" ablehnen, die einen Septimenaccord je nachdem für einen Dreiklang, einen Nonenaccord, einen Sextaccord, in Ausnahmefällen allerdings auch für einen Septimenaccord hält. Eine hübsche Auswahl derartiger Widersinnigkeiten findet man auf S. 359 des Jahrganges 1890 der „Allg. Musikzeitung". Der betreffende Aufsatz behandelt die schriftstellerische Tätigkeit des Herrn R. nach allen Richtungen hin und verdient wohl in Erinnerung gebracht zu werden, sobald die „Neuesten Ergebnisse" in irgend einer Form aufs Tapet kommen. Ihm schließen sich noch an R.'s Entgegnung und des Verfassers Berichtigung derselben, S. 448; ferner zwei Aufsätze über Herrn R.'s kontrapunktisches Können in Verbindung

Digitized by Google

mit seiner Phrasirungslehre: Allg. Musikzeitung, 1894, S. 435—37; 1895, S. 421—23.

Möglicherweise habe ich wieder zu gewärtigen, daß Herr R. mir vorwirft, ich verstände nichts von seinen Scheinharmonien u. s. w., oder wollte aus reiner Bosheit ihn überhaupt nicht verstehen. Ach ja! man versteht es schon; und eben weil man's versteht, weiß man es nach Gebühr zu würdigen. Uebrigens beabsichtige ich gar nicht, mit Herrn R. zu streiten. Das wäre ja nutzlos. Mit einem Fanatiker streitet man nicht: Herr R. glaubt steif und fest an die ungeheure Wichtigkeit seiner Nichtigkeiten und Unrichtigkeiten, und der Glaube macht selig. Mir liegt nur daran, Aufklärungen über diesen sonderbaren Musiktheoretiker zu geben. Um den Lesern eine Freude zu bereiten, und zweitens, um zu beweisen, daß die Tiefe dieser „Wissenschaft" mir nicht zu hoch ist, will ich hier vorrechnen, wie sich die „Klangvertretung" eines Dur- und eines Molldreiklanges darstellt.

f a c ist Tonika in F dur, Dominante in B dur, Subdominante in C dur. Das war schon bekannt. (Die Dominante in B moll ist *f as c!*)
f a c ist ferner:

{Subdominantparallelklang und
{Tonikaleittonwechselklang in A moll,

{Dominantparallelklang und
{Dominantleittonwechselklang in G moll,

Tonikaparallelklang in D moll,
Subdominantleittonwechselklang in E moll.

Das ist nun Alles.

Hoffentlich wird der Setzer ob dieser länglichen Wörter nicht in Verwirrung geraten und dann vielleicht eins mit dem anderen verwechseln.

e g h ist Tonika in E moll, Subdominante in H moll. Das wußten wir bereits.
e g h ist ferner: Dominante in A moll!

{Tonikaparallelklang und
{Subdominantleittonwechselklang in G dur,

{Dominantparallelklang und
{Tonikaleittonwechselklang in C dur,

Subdominantparallelklang in D dur,
Dominantleittonwechselklang in F dur;

und weiter nichts.

Digitized by Google

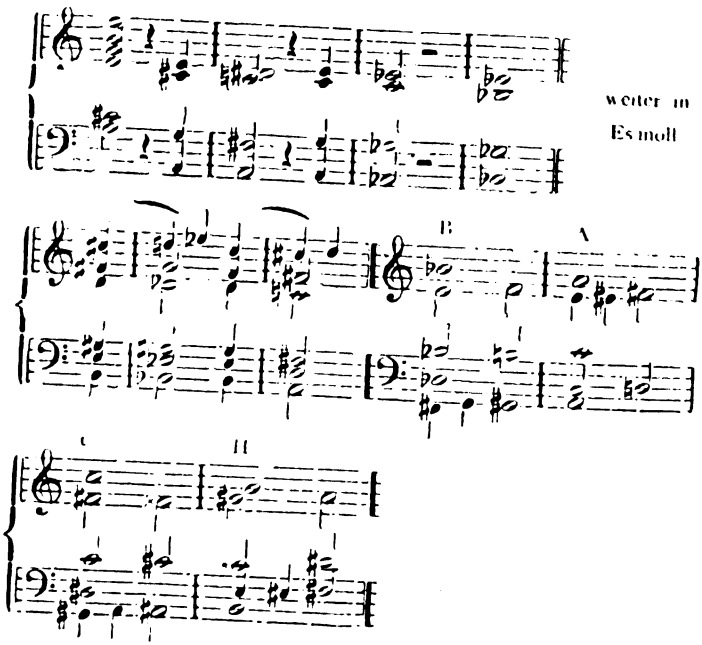
Sobald man diese Kunstwörter der „neueren Musiktheorie" mit Leichtigkeit und doch nicht ohne Würde auszusprechen vermag — ich kann es schon — erlangt man den nicht unebenen Nebenvorteil, auch die endlosen Wörter der neueren Chemie mit geringer Anstrengung zu bemeistern.

Die Gegenüberstellung der Dreiklänge *f a c* und *e g h* in ihren „tonalen Funktionen" zeigt nebenbei ganz klar, wie wenig Herr R. berechtigt ist, auf seinen Dualismus zu pochen: denn dieser Dualismus ist gar keiner. Das würde auch Herr R. einsehen, hätte er nicht durch Voreingenommenheiten seine Denkkraft verkürzt und durch Vielschreiberei verflacht. „Klangvertretung" bedeutet nichts weiter als harmonische Mehrdeutigkeit. Dieser Ausdruck ist eindeutig, also verständlich, auch genugsam bekannt und klingt vor Allem lange nicht so bedeutend, wie das mehrdeutige, also mißverständliche Wort Klangvertretung, weshalb Herr R. sich genötigt sah, letzteres zu erfinden.

Auf S. 503 und 504 bringt Herr R. seine Lehre von der Bedeutung der Accorde vor und behauptet frischweg, diese vier Sätze umschrieben tatsächlich das gesammte Gebiet der Harmonielehre. Der 2. und 3. Satz wurden soeben an dem F dur- und E moll-Dreiklang erläutert. Der 1. Satz hat folgenden Wortlaut: „Wir hören Töne stets als Vertreter von Klängen, d. h. konsonanten Accorden, deren es nur zwei Arten giebt, nämlich den Duraccord (Oberklang) und Mollaccord (Unterklang)." Wer im Stande ist, z. B. die Septime im Septimen- und Nonenaccord, oder die None im Nonenaccord als Vertreter eines Dur- oder Molldreiklanges zu vernehmen, wird ohne Zweifel auch das Gras wachsen hören. Der 4. Satz lautet: „Modulation ist nichts anderes als eine Umdeutung der Accorde aus der Bedeutung, welche sie in der zum Ausgange genommenen Tonart haben, zu derjenigen, welche ihnen in einer anderen Tonart zukommt, also vor allem Uebergang der Tonikabedeutung auf einen anderen Accord." Was Modulation sei, wurde bisher, wie Jeder weiß, mit weit kürzeren Worten erklärt. Einfache Dinge auf einfache Weise zu sagen, kann oder will Herr R. eben nicht. Seine Erklärung ist überdies unvollständig, demnach falsch, denn sie paßt nur auf Tonarten mit gemeinsamen Accorden, da sie sich allein auf die

Digitized by Google

harmonische Mehrdeutigkeit der Accorde gründet. Ist man so gutherzig, Herrn R. zuzugeben, der H molldreiklang sei ein C duraccord, und statt des E durdreiklanges seien in A moll der E moll- C dur-, G dur- und B dur-Dreiklang heimisch (vgl. die Schablone auf S. 507 und 508), so sind mittelst der harmonischen Mehrdeutigkeit der Accorde von C dur aus nur fünf Dur- und acht Molltonarten zu erreichen, von A moll aus nur sieben Moll- und sechs Durtonarten. Sollte Herr R. etwa auch die Modulation auf Umwegen gemeint haben, so hätte er das hinschreiben müssen — darüber steht es nicht. — Von enharmonischer Mehrdeutigkeit der Accorde weiß der Verfasser der Geschichte der Musiktheorie nicht mehr, als man schon vor länger als hundert Jahren wußte, und dieser Mangel an Wissen ist der Hauptgrund des Fehlens jeglicher Bezugnahme auf enharmonische Modulation. Nachstehende Notenbeispiele, deren erstes von Georg Riemenschneider herrührt, beweisne praktisch die Sinnlosigkeit jener „vier Sätze, die tatsächlich das gesammte Gebiet der Harmonielehre umschreiben."



Digitized by Google

Uebrigens braucht man gar nicht so weit zu gehen, es tun's weit einfachere Beispiele. Jedenfalls aber steht die Behauptung auf sicherem Grunde, daß die Güte einer Theorie sich erst bei der praktischen Anwendung zeigt, genau so, wie man nach dem englischen Sprüchwort den Pudding beim Essen erprobt.

Herr R. schließt mit der Beteuerung, der Standpunkt, auf dem er stehe, habe ein felsenfestes Fundament erhalten durch den historischen Nachweis, daß seine (aus der Luft gegriffenen) „Ideen zur Theorie der Musik bis auf weniges Nebensächliche sich als ein längst bestehendes Alte herausstellten." Das Fundament der R.'schen Ideen ist so felsenfest, wie das Fundament der Luftschlösser zu sein pflegt. Herr R. erbrachte den Beweis der Wahrheit des Haller'schen Verses: „Des Ahnen Aberwitz wird auch des Enkels sein." Aber nötig wäre es nicht gewesen. Haben wir wirklich nichts besseres zu tun, als Hohles bis zum Platzen aufzublasen? und das, was einst Vernunft und Wohltat war, als Unsinn und Plage mit uns herumzuschleppen? Was würde wohl einem Astronomen von seinen Kollegen erblühen, falls er mit ernsthafter Miene die persische Astrologie des 7. Sohnes der 7. Tochter, sowie die Feststellungen des germanischen Pastors Knaak, des afro-amerikanischen Priesters Jasper und ähnlicher Wissenschafter, dem letzten Kapitel eines Werkes über Sternkunde als Hauptsachen einzuverleiben wagte, während er die Marsmonde, den 5. Jupitermond, den 9. Saturnmond, den Planeten Eros und deren Entdecker als nicht vorhanden betrachtet? Nur Musikern darf man dergleichen ungestraft bieten.

Wie Goethe über die Spekulation dachte, hat er in malerischer Weise ausgedrückt. Man wird sich der Stelle aus dem 1. Teil des „Faust" erinnern, deren Schluß lautet: „und rings umher liegt schöne grüne Weide." Wer lehren will, der gebe was — war seine Meinung. Und nach Herrn R.'s Ansicht ist Goethe würdig, neben den musikalischen „Dualisten" Hostinsky, Kraushaar, Oettingen und Riemann genannt zu werden, weil er erkannt hatte, daß die große Terz im Durdreiklang unten und im Molldreiklang oben liegt, und daß es sich mit der kleinen Terz umgekehrt verhält, — was jeder Generalbaßschüler auch wußte.

Digitized by Google

Goethe selbst schätzte sein musikalisches Wissen mit Recht noch geringer ein. Im April 1805 schrieb er an Schiller: „Ich habe mich nun über die Noten zu „Rameau's Neffen" gemacht und komme da freilich in das weite und breite Feld der Musik. Ich will sehen nur einige Hauptlinien durchzuziehen und sodann sobald als möglich aus diesem Reiche, das mir doch so ziemlich fremd ist, wieder herauszukommen." (Goethe's Uebersetzung des Diderot'schen Manuskriptes erschien noch in demselben Jahre. — „Noten" bedeuten hier Anmerkungen.)

Es läßt sich nichts dagegen einwenden, wenn Herr R. bezüglich seiner Harmonielehre dem alten Zarlino die Vaterschaft zuschrieb (— lebte der Mann noch, er wäre jetzt fast 400 Jahre alt). Nur sollte er nicht beharrlich von der „neueren" Harmonielehre und von den „neuesten" Ergebnissen reden, da er ja nur R.'sche Harmonielehre, nur R.'sche Ergebnisse meint.

Es ist nicht zufällige Unterlassung, sondern beabsichtigte Unterschlagung, wenn Herr R. in seiner „Geschichte der Musiktheorie vom 9. bis 19. Jahrhundert" kein Sterbenswörtchen davon verrät, was im 19. Jahrhundert an wirklicher Harmonielehre hervorgebracht wurde.

Es ist nicht bloße Täuschung, sondern bewußte Fälschung, wenn Herr R. seine Spekulationen, deren Wert für die Kunst noch unter Null ist, als Harmonielehre, als musikalische Logik ausbietet.

Zarlino besaß sicherlich nicht die leiseste Ahnung von der späteren Entwickelung der Musik; deshalb ist sein Ausspruch: vom Halbtonschritt komme alles Gute in der Musik her — um so bedeutungsvoller. Diesen Satz Zarlino's hätte Herr R. als Ausgangspunkt einer fruchtbringenden Theorie erfassen sollen, statt blasse Gespenster hinzustellen, die der Aesthetik irgend eines mit Recht verschollenen Philosophasters entstiegen zu sein scheinen.

Irgendwo las ich einmal, von Rameau, dem anderen Hauptheiligen des Herrn R., stamme die Bemerkung her: selbst das größte Genie versage: sofern es sich nicht Stoff zuführe. Die-

Digitized by Google

sen Satz hätte der rameaukundige Herr R. bedenken sollen, ehe er unternahm, Lernenden Halt- und Inhaltloses statt Gehaltvolles darzureichen.

Das seltsame Gemenge von Gutem und Schlechtem läßt bedauern, daß nicht ein anderer Musikgelehrter auf den Gedanken geriet, eine Geschichte der Musiktheorie zu schreiben, also die durch Gerbert, Coussemaker und Andere gesammelten Schriften zu sichten, zu übersetzen und zu besprechen. An solchen Männern wird es doch wahrlich nicht fehlen; und jeder würde sich besser dazu geeignet haben als Herr Riemann, dem die Musik durchaus nur als Unterlage seines eingebildeten Uebermenschentums dient. Unter allen Umständen wäre uns dann das komische Anhängsel, die sogenannte Musikalische Logik, erspart geblieben.

Geschrieben im Mai 1899.

Digitized by Google

Ueber neuere und neueste Harmonielehren.

Von Bernhard Ziehn.

„Hier haben wir zum ersten Mal einen Beweis für die Unvereinbarkeit der bisherigen Musiktheorie mit dem Naturgesetze, einen Triumph des Gehöres als Medium des Weltwillens über den dem Irrtum unterworfenen Verstand." — „Nunmehr ist der Dualismus definitiv durch den Monismus überwunden und in der Musik dieselbe großartige Einheitlichkeit gewonnen wie in der Naturwissenschaft durch die Entdeckungen eines Helmholtz und Hertz. — „Musikgelehrte und Musiklehrer! Rettet die Autorität der Theorie durch Einigung über ein System, welches das treueste Spiegelbild der Offenbarungen des Unbewußten ist."

Geog Capellen: Die „musikalische" Akustik etc.

„Wir haben unwiderleglich nachgewiesen, daß das moderne Moll eine Summe von 4 Durtonarten (Basisdur, Kleindur, Großdur und Nonendur) und nicht ein diatonisches, sondern chromatisches Geschlecht ist." — „Die Zukunft wird lehren, ob der musikalische Genius sich durch diese unerhört neuen Ideen befruchten lassen wird, oder ob sie für ihn graue Theorie bleiben werden." Ebenda.

„Ich wage zu behaupten, daß eine neue Kunst der Harmonik und Melodik geboren werden wird, wenn die vierfache Wurzel des Mollklanges und der Molltonalität als wahre Tatsache anerkannt wird und dann in der Phantasie des Komponisten Blüten treibt." — „Die Erkenntnis der vierfachen Wurzel des Mollklanges und der Molltonalität ist für den theoretischen Unterricht und für die Praxis von unschätzbarer Wichtigkeit. Was das Genie suchend und tastend vielleicht erst nach Jahrzehnten gefunden hätte, dieses Neuland wird ihm hier unter der Führung der Wissenschaft mit ihrer induktiven und deduktiven Denkmethode schon jetzt gezeigt. Möge es durch diesen Anblick sich befruchten lassen."

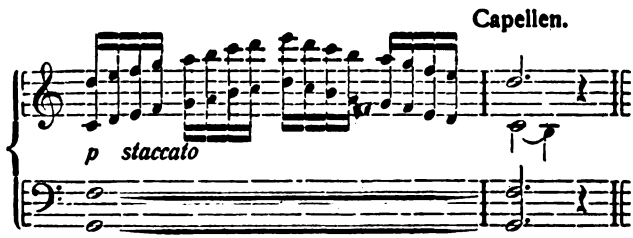
G. Capellen: Die Freiheit oder Unfreiheit der Töne und Intervalle etc.

Dürfte man nicht meinen, daß ein Schriftsteller, der solche heillosen Sätze verübt, unter schallendem Gelächter heimgeschickt wird? Man kann ja von Erfindern neuer Harmonie-

Digitized by Google

Systeme nichts anderes erwarten, als daß sie in ihrem Heureka-Gefühl sich als Uebermenschen geberden und im *Hoc* (oder *sic*) *volo, sic jubeo*-Stile reden. So stark indessen, wie Herr Capellen, hat noch keiner aufgetragen. O, was sind die Musikkritiker doch für duldsame, herzige Leute. Kamen da zwei Herren her (der eine ein sehr gelehrtes, metaphysisches Haus, der andere Doktor zwar, doch — na) und fielen vor grenzenlosem Entzücken fast um: wonnig bestaunten sie die „epochemachenden" Schriften des Herrn Capellen als eine Messiastat, als der musikalischen Weisheit letzten Schluß. Von einem Metaphysiker wird kein Billigdenkender positive Kenntnisse in der Musik erwarten. Man erinnert sich wohl, daß Schopenhauer einem Besucher gegenüber äußerte: „Sie sind aus Zürich? Kennen Sie dort einen gewissen Richard Wagner? Der schickt mir immer seine Sachen zu. Sagen Sie doch dem Mann, er möge mich in Ruhe lassen — er versteht nichts von Musik." Mit welcher Wissenschaft der andere dieser Kritiker ausgestattet ist, lehrt z. B. folgender Satz: „Nur wenige machen den schüchternen Versuch, die Entdeckungen Richard Wagners auf dem Felde der Harmonik in ihr System hereinzuziehen." Der Herr weiß nicht, daß bereits vor 18 Jahren in Berlin eine Harmonielehre herauskam, die u. a. 195 Beispiele von Liszt und 157 Beispiele von Wagner bringt.*)

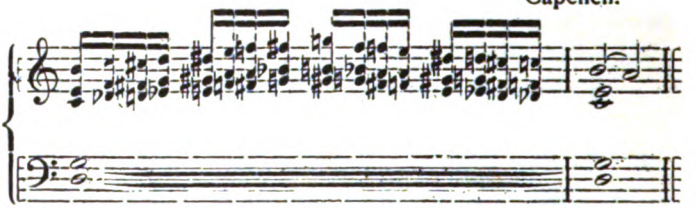
Herr Capellen hat wieder das Wort.



*) Von Bernhard Riehn, die noch heute als ein mustergiltiges Werk zu gelten hat. D. Red.

Digitized by Google

Capellen.



Dieſe niedlichen Kompoſitionen ſind nicht zur Abſchreckung, ſondern als Muſter gegeben, „zum Beweiſe, was man heute dem Ohre an Diſſonanzen bieten darf". In der kakophoniſchen Uebermuſik haben wir ja ſchon recht hüſche Anläufe zu verzeichnen, ſogar faſt Gelungenes iſt vorhanden. Doch die nackte Scheußlichkeit mit vollem Bewußtſein als Muſik darzubieten, war Herrn Capellen vorbehalten. Es ſteht zu befürchten, daß die ſymphoniſche Dichtung „der Rangierbahnhof" (ſ. Faſtnachtsblatt des Muſik. Wochenblattes 1905) unbeendigt bleibt trotz der Verſicherungen des Berichterſtatters. Der Komponiſt ſollte ſich von der Fertigſtellung nicht abhalten laſſen; denn er befindet ſich auf dem richtigen Pfade. Wer ſolcher Gedanken mächtig iſt, wie „16 Kontrabäſſe in kleinen Sekunden mit den 8 Piccoloflöten zuſammengehend", der ſchreite rüſtig fürbaß; der Geiſt Capellens wird ihn geleiten und vor dem Straucheln bewahren. — Nonen- und Sekunden-Parallelen gibt es ſchon bei Bach in größerer Anzahl (faſt ausnahmslos Verbindung einer weſentlichen mit einer zufälligen Diſſonanz — Herr C. iſt gebeten, ſich die betreffenden Stellen ſelbſt aufzuſuchen): zwei große Septimen nacheinander ſchreibt ſogar Haydn (in der Darſtellung des Chaos). Wenn jedoch große Septimenakkorde beim Dutzend chromatiſch auf und ab, oder diatoniſche Nonen durch eine ganze Tonleiter auf und ab, als nachahmenswerte Beiſpiele gelten ſollen, dann fragt man ſich, ob es dazu überhaupt noch einer Theorie bedarf. Solch unmögliches, unmuſikaliſches Zeug braucht nicht gelehrt zu werden; das kann jeder, der die Kenntnis der Notenſchrift errungen, von ſelbſt. Man ſchreibt nieder, was Einem der Sinn oder der Irrſinn eingibt. Es finden ſich ſchon Leute, die darüber in Verzückung geraten.

Digitized by Google

In der Wolle gefärbte Theoretiker verlangen, die „alte" Theorie müsse gründlich umgekrempelt werden, und erfinden nun System über System, von denene noch keines uns irgendwie vorwärts gebracht hat — was erklärlich genug ist, da es von jeher fast allgemeiner, doch unlöblicher Brauch der Theoretiker ist, sich von der praktischen, lebendigen Musik so wenig als möglich beeinflussen zu lassen. Wer mit anderen Worten das Gerede früherer Theoretiker wiederholt, die doch nur in sehr seltenen Fällen Fühlung mit der zeitgenössischen Praxis hielten, läßt die Schüler da stehen, wo man früher schon einmal stand. Förderlich sind solche Bücher also nicht; und für den Verfasser, sofern er nicht dem Lehrerstabe einer berühmten Musikschule angehört, springt an Ruhm nicht eben viel heraus. Dem geistigen Streber steht da ein anderer Weg zur Berühmtheit offen. Er stelle Sätze auf — noch besser „Probleme" — selbstverfertigte, wenn irgend möglich, die mit Musik nur so ungefähr zusammenhängen, und erörtere sie des langen und breiten unter gelegentlicher Anwendung von Noten, was sich nicht nur sehr hübsch ausnimmt, sondern auf gewisse Leute sogar überzeugend wirkt. Wesentliche Erfordernisse: eine möglichst große Menge unerhörter Buchstabengruppierungen, die wie deutsche Wörter aussehen; sehr viel recht gelehrt klingende Ausdrücke; eine Anzahl Behauptungen, die den Tatsachen recht auffallend ins Gesicht schlagen (das ist sonderbarerweise das Unauffälligste); sowie häufiges Hervorheben, daß nunmehro sämmtliche Rätsel gelöst sind.

Unfehlbare Ergebnisse: der Schüler, der Musiker, sie lernen nichts; die merkwürdigen Behauptungen und Folgerungen führen Verwirrung herbei, erschweren oder verhindern das Verständnis, stören oder hemmen den Fortschritt; dem Lernenwollenden wird nie wieder einzubringende Zeit geraubt, die Lust zum Lernen herabgemindert, wenn nicht gar vernichtet; die Unwissenheit wird festgelegt; Harmonielehre und tödtliche Langeweile werden gleichbedeutende Begriffe; Mißachtung, am letzten Ende Verachtung der „Theorie" und der Theoretiker von Seiten derer, die etwas können; die Kluft zwischen dem auf sicherem Katheder thronenden (fast hätte ich drohnenden geschrieben), gelehrten Herrn Professor und dem zu belehrenden, doch nicht belehrten Schüler erweitert

Digitized by Google

sich immer mehr, statt zur Klinze zusammenzuschrumpfen. Doch dem echten Stubengelehrten lacht das Herz im Leibe ob der neuen, schönen Wörter, der Begriffsverwechselungen und all der anderen Dinge, die dem Lernbegierigen verderblich sind. Mögen die hier geschilderten Theoretiker bewußt oder unbewußt das Unnütze und das Schädliche tun, das ist von keinem Belang. Mancher mag ja glauben — (es ist traurig genug —), sein Tun sei ein höchst nützliches; aber „an ihren Früchten sollt ihr sie erkennen" (Matth. 7, 16).

Das einzig Maßgebende für den Theorieschüler besteht in den von den Meistern befolgten Gesetzen. Um diese zu erkennen, muß man die Meisterwerke studieren. Soll dieses Studium nur einigermaßen umfassend sein, so genügt kaum ein Jahrzehnt ernstester Hingabe. Und zur Forschung hatten und haben jene Theoretiker weder Zeit noch Lust. Sie entdecken nicht, sondern erfinden. Man stellt wohl den Erfinder über den Entdecker, da er Neues schafft, während dieser Vorhandenes zum erstenmal bemerkt. In der Musik sind die schöpferischen Meister die Erfinder; und die lehrenden Meister die Entdecker, deren Pflicht es ist, das Neue zu bemerken, zu beschreiben und den logischen Zusammenhang mit dem bereits Vorhandenen nachzuweisen. Sind sie zu letzterem fähig, so werden sie auch Schlüsse ziehen für die Zukunft; sind also an ihrem Teil selbst schöpferisch. Statt die harmonischen Gesetze historisch und logisch aus der praktischen Musik zu entwickeln und klar darzulegen, ziehen sich die spekulativen Theoretiker allerhand unmusikalische Gedanken aus dem Gehirn, grübeln allerhand physikalischen Dingen nach, die für den Musiker leerer Schall sind, um die sich beim Komponieren kein Mensch kümmert, mit denen man deshalb auch keinen Schüler behelligen darf. Würden diese Art Theorien nur für Gelehrte herausgegeben, so ließe sich nichts dagegen einwenden, es ginge uns nichts an; aber es wird ja stets ausdrücklich bemerkt, sie seien bestimmt, der Praxis hülfreich unter die Arme zu greifen.

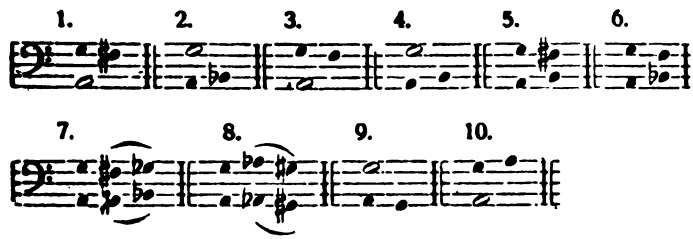
Der Musiker benötigt einer Theorie, die mit der Praxis im Einklang steht, einer Theorie, die die harmonischen Errungenschaften geordnet dem Lernenden zeigt und auf möglichst einfache

Digitized by Google

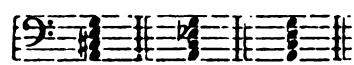
Weise deren Anwendung lehrt, und die, gestützt auf die historische Logik, weitere Möglichkeiten andeutet oder erraten läßt, sodaß der lernend Schaffende auf breiter, fester Grundlage steht und sich eines immer mehr sich erweiternden Gesichtskreises erfreut. Deshalb müssen wir jegliche Musikklitterung von uns weisen; den alten Schlendrian beiseite schaffen und neuen Schlendrian nicht aufkommen lassen, indem wir den öden Wortklaubereien nicht stumpfe Wortgläubigkeit entgegenbringen; kurz, soviel an uns ist, den Spekulanten den Garaus bereiten. Wir wollen das Vermächtnis der Meister kennen lernen, um uns daran zu bilden. Wir bedürfen keiner „neuen" Theorie, die „alte" genügt; denn sie ist so entwicklungsfähig, daß sie mit der Praxis nicht nur gleichen Schritt halten, sie sogar gelegentlich überflügeln kann Einige Beispiele, das Gesagte zu erläutern.

Wenn wir in Meisterwerken die Beweise finden, daß auf jeden der drei diatonischen Septimenakkorde mit kleiner Septime irgend ein Dur- oder Molldreiklang folgen kann, so ist damit die Selbständigkeit des Dominantenakkordes nicht nur, sondern auch die Selbständigkeit des kleinen und des kleinen Moll-Septimenakkordes festgestellt, und kein sogenannter Theoretiker hat das Recht, das zu verneinen, nur weil sich's mit seinen Spekulationen nicht verträgt. Des weiteren haben wir aus diesen Tatsachen das Gesetz über die Auflösung der kleinen Septime abzuleiten.

Die kleine Septime mit ihren Auflösungen.

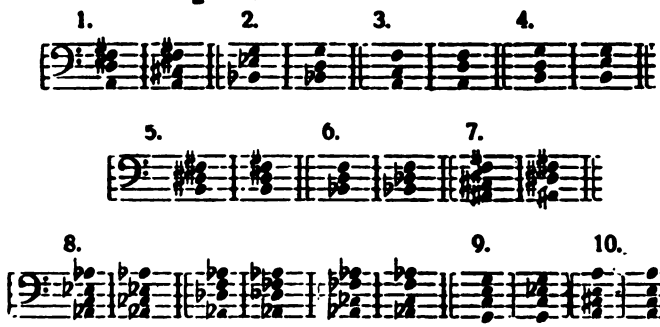


Die drei leitereigenen Septimenakkorde mit kleiner Septime.



Digitized by Google

Die Auflösungsakkorde.



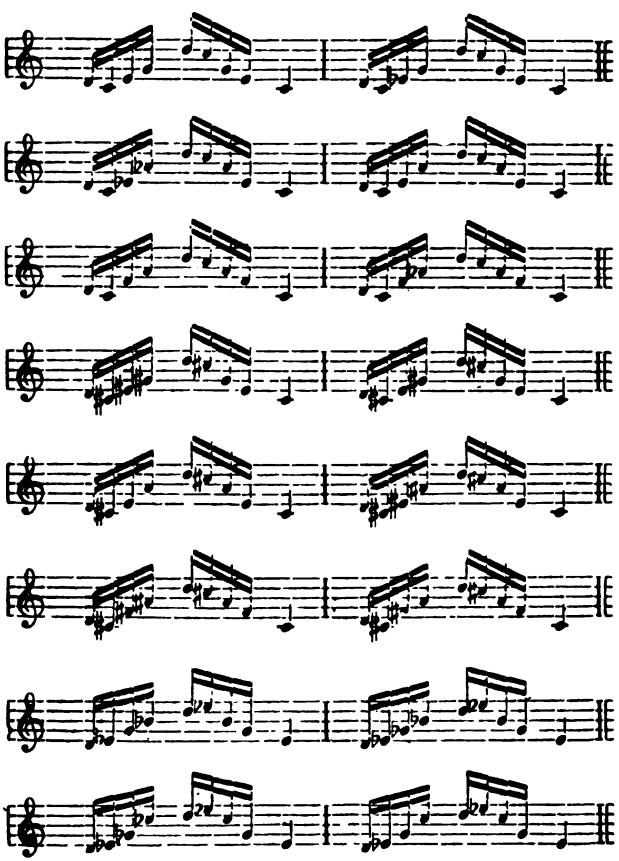
Wenn der „Generalissimus" in seinem Opus 54 siebenmal nacheinander in Sequenz auf einen Dominant-Septimenakkord den Molldreiklang der kleinen Oberterz bringt (z. B. *cis ais gis h — e g h*), so darf kein Hauptmann lehren, die Folge *g h d f — b des f* gäbe es nicht und könne es nicht geben. Uebrigens steht Hauptmann bei mir schon lange im Verdacht, daß er nur im C dur denken konnte, im ersten Takt der „serieusen" Variationen seines Freundes und Gönners Mendelssohn (es ist auch ein Opus 54) folgt der G moll dreiklang auf den Akkord *e gis h d*. Spekulirende Theoretiker bemerken eben nur, was ihnen in den Kram paßt.

Wenn Mozart (in einer F dur-Sonate) und Beethoven (in seiner Es dur Sonate, Op. 31) auf einen Dominant-Septimenakkord den Durdreiklang der kleinen Oberterz folgen lassen (z. B. *b d f as — des f as*), so hat auch Weitzmann, der doch wahrlich mehr bedeutet als Hauptmann, kein Recht zu sagen: dergleichen gibt's nicht und geht nicht. Im Opus 135 (No. 5) seines Freundes Bendel, dem er s. Z. im Mus. Wochenbl. einen schönen Nachruf schrieb, wobei er auch dieser Komposition eingehend gedachte, ist diese „unmögliche" Folge ebenfalls anzutreffen.

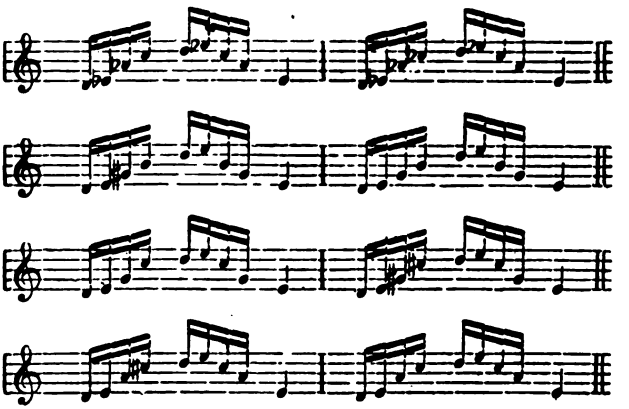
Da man schon bei Bach nur ausnahmsweise „vorbereitete" Vorhalte entdecken kann, aus welchem Grunde und zu welchem Zwecke wird heute noch verlangt, Vorhalte müßten vorbereitet sein?

Digitized by Google

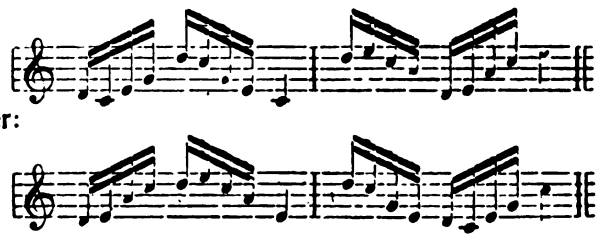
Heute noch wird die Unwahrheit verkündigt: „Vorhalte ſind die Quarte vor der Terz und die None vor der Oktave, bezw. Sekunde vor der Prime; vor der Quinte gibt es keinen Vorhalt“ — trotzdem ſchon Bach vor jedem Ton eines Dreiklanges oder Septimenakkordes Vorhalte von oben und von unten anwendet (oft genug auch in Nonenakkorden), woraus ganz von ſelbſt das Geſetz über die Vorhalte folgt. Z. B. *d* ſei gegeben als halbtoniger und ganztoniger Vorhalt vor Prime, Terz und Quinte in Dur- und Moll-Dreiklängen. Alſo etwa:



Digitized by Google



Später wird noch von symmetrischer Umkehrung die Rede sein. Man bekommt einen guten Vorbegriff, wenn man die hier gegebenen 24 Nrn. symmetrisch einrichtet. Den Akkorden nach entsprechen einander die erste und letzte No., die zweite und vorletzte, die dritte und drittletzte u. s. w., den Figuren nach würde sich folgendes ergeben:



oder:

Da die alten Meister die Dreiklänge D moll, E dur und D moll, E moll schlußmäßig gebrauchten, so ist diese Verbindung ein Schluß, und Niemand darf behaupten, es sei keiner, nur weil es mit seiner Schlußtheorie: Dominante, Tonika — nicht übereinstimmt.

Weshalb lassen sich die Musiker den Satz aufbinden: „In Moll ist der Dominantenakkord ein Molldreiklang?" Es weiß doch jeder, daß das nicht wahr ist. Oder: „In E phrygisch ist der

Digitized by Google

E molldreiklang nicht die Tonika." Welcher Akkord soll es denn sonst sein? Der C dur- oder A molldreiklang doch nur, wenn die Melodie ionisch oder äolisch behandelt wird — und dann ist von Phrygisch nicht mehr die Rede.

In den meisten Harmonielehren stößt man auf die neapolitanischen Sexte und den gleichnamigen Sextakkord. Gemeint ist die kleine Sekunde und der Durdreiklang auf dieser in Moll, z. B. *b* und der B durdreiklang in A moll. Bussler, kein Spekulant, sondern einer der wenigen achtungswerten wirklichen Theoretiker, tat sich etwas darauf zugute, diesen geographisch-musikalischen Begriff im Jahre 1868 in die Harmonielehre eingeführt zu haben. Er gibt erklärend an: „Als eine Eigentümlichkeit der Schule des berühmten Neapolitaners Scarlatti wurde er neapolitanischer Sextakkord genannt." Wo anders liest man auch, Alessandro Scarlatti habe ihn zuerst bewußt angewandt. Von Kompositionen dieses Scarlatti (1659—1725) kenne ich keine, außer der bewußten F moll-Fuge, die bekanntlich nicht von ihm herrührt. Wohl aber sind mir vierzig Kompositionen seines Sohnes Domenico (1683—1757) bekannt, und in diesen kommt der fragliche Akkord kein einziges Mal vor, was befremdlich erscheint. Domenico muß diesen Akkord mit vollem Bewußtsein vermieden haben, vermutlich um recht „modern" zu schreiben. Auf Treu und Glauben angenommen, Alessandro habe den betreffenden Akkord oft benutzt, so kann doch von einem besonderen Bewußtsein in Beziehung auf diesen Akkord nicht mehr gesprochen werden, als in Beziehung auf irgend einen andern; denn der Akkord war nie heimatlos, sondern stets eine Eigentümlichkeit des Aeolischen (und Phrygischen), und wurde beim Zusammenbruch der Kirchentöne sofort in unser Moll mit übernommen. (Siehe Die Musik III, 3: „Ueber die Kirchentöne", oben S. 234, sowie desselben Verfassers Harmonielehre, S. 50—52.) Hier folgen noch ein paar dort nicht angeführte Fundorte: die 8., 9. und 11. Toccata und die Passacaglia (1690 erschienen) von Georg Muffat (1636—1704.) Soweit meine Literaturkenntnis reicht, ist Domenico Scarlatti der einzige namhafte Komponist seit dem 15. Jahrhundert, der diesem Akkord beharrlich aus dem Wege geht. Da der „neapolitanische Sextak-

Digitized by Google

kord" auch in Grundform und zweiter Umkehrung vorkommt, so müssen wir leider wohl zugeben, daß die heutigen Theoretiker noch ebenso harmlos im Denken und unschuldig im Wissen sind, wie der Erfinder jenes Ausdruckes — wer es ist, weiß ich nicht; nur sind wir weniger entschuldbar, weil wir Gelegenheit hatten, mehr zu wissen. (Der alles umwertende Herr Capellen vermochte diesen Akkord in den „elliptischen Molltiefsextklang" umzutaufen.)

Derselben Nachlässigkeit im Denken machen wir uns schuldig, wenn wir heute noch immer von den übermäßigen Sextakkorden reden, worunter bekanntlich ein Dreiklang und zwei Septimenakkorde zu verstehen sind. Zu den ersten Kenntnissen, die man einheimst, gehört, daß eine Terz in der Umkehrung zur Sexte wird, und umgekehrt; daß sich große Intervalle durch Umkehrung in kleine verwandeln, und umgekehrt; daß ein Dreiklang zwei, ein Septimenakkord drei Umkehrungen hat. Man erfährt auch, daß es Akkorde gibt mit einer übermäßigen Sexte; erfährt ferner, daß die verminderte Terz sich in eine übermäßige Sexte umkehren läßt. Aber man erfährt nicht, daß die Eigentümlichkeit gewisser Akkorde in einer verminderten Terz besteht; denn dieses Intervall stört die Kreise der Spekulanten. Und so laufen jene drei, „übermäßigen Sextakkorde" noch immer so mit nebenher — ableugnen kann man sie nicht gut, denn sie sind schon zu lange bekannt. Akkorde bestehen aus Terzen, will's auch der oder jener nicht zugeben. Trifft man nun in einer akkordischen Form eine übermäßige Sexte an, so ist diese die Umkehrung einer verminderten Terz. Demnach ist nicht die übermäßige Sexte, sondern die verminderte Terz die Haupteigentümlichkeit des betreffenden Akkordes. Da nun auch andere Akkorde als jene drei eine verminderte Terz, bezw. übermäßige Sexte, aufweisen, so sind sie von gleicher Art. Man mag diese Akkorde alteriert oder chromatisch nennen, gegenüber den leitereigenen oder diatonischen Akkorden, weil sie eine nichtdiatonische Terz besitzen — diatonische Terzen sind nur groß oder klein. Die alterierten Akkorde wurden zuerst in Umkehrung gebraucht, wie es auch beim verminderten Dreiklang der Fall war. Selbst der Dur- und der Molldreiklang traten anfänglich mehr als Sextakkorde auf, dann in Grundform, was man entweder nicht beachtete, oder wohlweislich verschweigt.

Digitized by Google

Vor kurzem erlebte man das beschämende Schauspiel, daß nicht nur seinwollende, sondern auch wirkliche Gelehrte einen Akkord, den Bruckner ein paar dutzendmal anwendet, nur an einer besonders auffälligen Stelle bemerkten (Anfang des Scherzo der IX. Sinfonie) und als Unikum betrachteten, obwohl dieser Akkord bereits das ehrwürdige Alter von etwa 440 Jahren erreicht hat und in der Musik der letzten zweihundert Jahre sich schockweise vorfindet. (S. Allgemeine Musikzeitung, 1903, S. 367, oben S. 231.) Für solche Dinge bedarf es allerdings besonders geschärfter Sinne — es bemerkt sie nicht ein Jeder, obwohl sie Jeder bemerken könnte, wenn er dazu angehalten worden wäre. Da dieser Akkord, mit dem auch die Tristan-Partitur einsetzt! nicht in die spekulativen Theorien hineinpaßt, so wußten jene Herren bedauerlicherweise nichts davon; er war ihnen ein gänzlich fremdes Gebilde.

Die ungenügende Lehre ist schuld, daß schaffende Meister in ihrer eigenen Musik nicht bemerken, was sie Anderen vorwerfen. So Berlioz und enharmonische Modulation, vierte Umkehrung des Nonenakkordes, und Dominantseptimenakkord mit der Sexte vor der Quinte im Baß. (S. Allg. Musikz. 1894, S. 359.) So Robert Franz und Quinten-Parallelen. (S. Musikal. Wochenbl., 1892, Januar.) Keiner unserer großen Komponisten arbeitete so unbekümmert mit Quinten-Parallelen wie Meister Franz — und er wußte es nicht. Da schon vierzehn Jahre seit seinem Tode verflossen sind, darf man das ja wohl verlauten lassen.

Hätten die Theoretiker die Wege geebnet statt versperrt, wirkliches Wissen verbreitet statt wertloser Spekulationen; wären die Kritiker nicht auf ihre Geschmacksrichtung und das bischen zünftige Wissen, sofern es überhaupt da ist, nebst jeweiliger Gemütsstimmung angewiesen — wie mancher Meister wäre früher zur Geltung gelangt.

Auf's Kerbholz der Theoretiker kommt auch, daß Robert Franz von siebzehn seiner Lieder behauptete, sie ständen in einem Kirchenton, während es nur bei sechs dieser siebzehn zutrifft.

Eine spaßige, in diesem Falle wohl gespaßige Geschichte möchte ich hier einschalten. Pater Isidor Mayrhofer sagt

Digitized by Google

in seinen „Bach-Studien, I., Orgelwerke", bei Präludium und Fuge in D moll (Peters, III, No. 4): „Griepenkerl schreibt: „Präl. und Fuge in D moll oder Dorisch." — Wir finden von Dorisch keine Spur, sondern hören bloß modernes Moll." Hochwürden verwechselten hier No. 4 mit No. 3. Griepenkerl gibt jene Bezeichnung der Toccata und Fuge in D, welche keine Vorzeichnung aufweist — das einzige Dorische an der Komposition: denn sowohl diese Toccata als die Fuge enthalten außer den dorischen Intervallen (kleine und große Terz, Sexte und Septime, reine und übermäßige Quarte) noch kleine Sekunde, verminderte Quinte und übermäßige Prime. Jenes Präludium in D moll (nicht die Fuge), aus dem P. Mayrhofer von Dorisch keine Spur, sondern bloß modernes Moll herausgehört, ist wirklich dorisch. P. Mayrhofer erlitt also auf ein einziges Mal einen doppelten Reinfall. Nebenbei: auch die D moll Toccata (Peters, IV, No. 4) ist dorisch, doch nicht die Fuge.

Würde ich Jemand weiszumachen versuchen: der D moll-, der Des dur- und der A moll-Dreiklang, der kleine Moll- und der Dominantseptimenakkord auf D, der verminderte Septimenakkord auf Dis (nebst noch einigen anderen Akkorden) seien Akkorde der Unterdominante in C dur, nachdem vorher die vierte Stufe als Unterdominante bezeichnet worden war — oder: mit der Formel „Unterdominante, Dominante, Tonika" lassen sich die kompliziertesten modernen Kompositionen analysieren — oder: es gibt nur eine Kadenz, d. i. der Wechsel „Ton. Dom. Ton." — und der Mensch, den ich so auf den Leim führen wollte, entgegnete: „Haben Sie schon einmal vom heiligen Pachomius gehört, Herr Ziehn? Glauben Sie denn, daß ihm von zurechnungsfähigen Wesen der Auftrag geworden wäre, Vorlesungen über die Herrlichkeiten der Natur und Kunst zu halten? Scheint es Ihnen möglich zu sein, daß dieser würdige alte Herr oder einer seiner Kollegen aus der thebaischen Wüste die Aesthetik und Ethik vor gebildeten Menschen nach seinen Grundsätzen hätte zuschneiden dürfen?" — Oder, würde ich gar dieses vertrakteste aller „wissenschaftlichen" Quodlibets als Vereinfachung anpreisen, und man gäbe mir deutlich zu verstehen: „Jetzt ist er reif für Kankakee" (ins Berlinische übersetzt Dalldorf) — — es wäre mir gewiß sehr

Digitized by Google

peinlich; doch müßte ich es wohlverdient hinnehmen und mir sagen: Es ist auch zu starker Tabak gewesen.

Es ist wohl nicht zu viel verlangt, daß Jemand, der die Welt mit einem neuen Harmonie-System verblüffen will, die wirklichen oder scheinbaren Stützen dieses Systems selbst herbeischafft, worunter natürlich nicht maßlose Plünderung der Arbeiten eines Anderen verstanden werden kann. Herr Capellen „erprobt die Richtigkeit der leitenden Gesichtspunkte an Schul- und Literaturbeispielen, die meist dem Werke von Ziehn entnommen sind, um zugleich eine Kritik der bisherigen Auffassung zu ermöglichen." Mir genügt diese durchsichtige Angabe durchaus nicht zur Rechtfertigung der Freibeuterei. Meine Harmonie- und Modulationslehre wurde zur Belehrung geschrieben, und nicht um der Bequemlichkeit eines spekulierenden Gelehrten Vorschub zu leisten, auch nicht, daß solch ein Gelehrter Unfug damit treibt. Es kann mir ferner nicht gleichgiltig sein, meine sorgfältig gebildeten und sorgfältig ausgewählten Beispiele mit den meist plumpen und unpassenden Beispielen des Herrn C. vermengt zu sehen. Mein Buch als Anhängsel zu dem entsetzlichen Kauderwelsch des Herrn Capellen! Es ist zum Lachen! — Außer unzähligen Notenbeispielen hat er mir auch noch mancherlei Anderes entlehnt, ohne die Herkunft zu melden. Besonders nett ist die häufige Anführung eines Satzes von Kirnberger, den er mir ein paarmal vorhält, trotzdem ich den Satz in genau derselben Weise anwende, wie ihn Kirnberger meinte, sonst hätte ich ihn ja garnicht benutzt. Capellens literarische und historische Kenntnisse sind nicht solcher Art, daß man annehmen könnte, er wisse, wo Kirnberger sagt: „Man setzt nicht für das Aug, sondern für das Ohr." Und ebensowenig wird er wissen, wo in Wagners Schriften das Motto meines Buches steht. Von dorther bezog er es nicht; er würde sonst die letzten acht von mir weggelassenen, für meinen Zweck belanglosen Worte beigefügt haben. Es scheint, als wolle Herr C. sich nur mit der Kenntnis dieser Aeußerung brüsten: „Die Technik ist das wachsende Eigentum aller Künstler seit dem Dasein der Kunst: sie ist zu empfangen, zu erlernen und anzueignen. Das, was durch die Technik darzustellen ist, ist allerdings nicht zu erlernen." Sonst hätttten ihn die selbstverständlichen Folgerungen

Digitized by Google

desselben gezwungen, seine „Akustik" nicht aus dem Klaviere herauszuziehen, sondern darin zu lassen.

In meinem Buche fand Herr C. die neun alterierten Septimenakkorde und bemerkt gnädigst: „schon von Ziehn angeführt" — allerdings, sonst wüßte er ja nichts davon — macht ein Kapitelchen daraus und gebraucht dabei den hier durchaus verkehrten, bei anderer Gelegenheit jedoch nicht unebenen Ausdruck „enharmonischer Ganzton" statt „verminderte Terz der alten Schule"; beweist und behauptet, genau wie der selige M. Hauptmann zu beweisen und zu behaupten pflegte, daß es einige davon nicht gibt, trotzdem von mir das mehrfache Vorhandensein aller durch Beispiele belegt wurde. Z. B. im „Rienzi" verwendet Wagner den Akkord *h dis fis as* mit der Auflösung *c e g*, im Parsifal" denselben Akkord mit der Auflösung *e g h*. Was jeder Vollsinnige sehen und hören kann — das soll's nicht geben! Was soll man zu solchen „gelehrten" Schrullen sagen? „Mit den Akkorden *gis h dis f* und *h dis f as* brauchen wir uns nicht zu befassen, weil sie enharmonisch identisch sind mit *cis gis h dis*", so spricht Herr Capellen. Vermutlich übernahm er diese Weisheit von Herrn Polak, den er auf derselben Seite anführt, und dem das Wesen der alterierten Akkorde ebenfalls ein böhmisches Dorf ist. Wie Prof. H. Rietsch berichtet, meint Herr Polak, Bruckners *cis e gis b* (mit der Auflösung in den D durdreiklang) sei unorthographisch: *b* müsse *ais* sein. Da Herr Polak auch das moderne Moll aus dem dorischen (!) Kirchenton ableitet, wie Herr C. berichtet, so ist seine Fähigkeit zum Musikforschen und seine Berechtigung über Musik zu schreiben, kaum anzuzweifeln. Woher kommt solchen Leuten die Kühnheit, als musikalische Gesetzgeber aufzutreten? — In Bachs „Kunst der Fuge" erscheint der Akkord *h dis f as* (mit Vorhalt *e* vor *dis*), der sich in den C durdreiklang auflöst. Wie kann man nur den Gedanken fassen, diesen Akkord als *h dis cis gis* erklären zu wollen? Nach Herrn Johannes Schreyer würde er Dominante in C dur sein! Ist diese Vereinfältigung nicht geradezu fabelhaft?

Das von mir aufgedeckte enharmonische Gesetz, welches besagt daß in jedem Dreiklang und Septimenakkord jede Umkehrung zur

Digitized by Google

Grundform eines anderen, aus denselben Tönen gebildeten Akkordes werden kann, und dessen Richtigkeit für jeden einzelnen Fall durch eine Menge Beispiele aus den Meisterwerken bestätigt wird, veranlaßt Herrn Capellen, sich über meinen „Mangel an akustischer Gehörsbildung" zu beklagen. Nichtsdestoweniger macht der Herr sich dieses Gesetz allerorten zunutze, würde auch ohne dasselbe seine Hefte, die von Männern mit unzureichender Literaturkenntnis so unsäglich herausgestrichen werden, nicht haben anfertigen können. Nur an der Bequemlichkeit der Lehrer liegt es, daß die auf das enharmonische Gesetz sich gründenden Modulationen in ihrer Folgerichtigkeit und Vollständigkeit noch nicht allgemein bekannt sind; Modulationen, mit denen man weder ins Uferlose, noch in „schier undurchdringlichen Nebel" gerät.

Wohl zum Dank dafür, daß er mich so gründlich ausnutzte (um kein kräftigeres Wort zu gebrauchen), sagt Herr Capellen in Beziehung auf mein Buch verschiedenes, was nicht zutrifft (auch dieser zahme Ausdruck deckt den richtigen Begriff nicht). Ein paar Beispiele. Er spricht von Ziehns „Scheinakkorden". Dieses Wort gebrauche ich nicht und könnte darunter höchstens Vorhaltsakkorde verstehen. Scheindreiklänge, Scheinseptimenakkorde und Scheinnonenakkorde sind keine Scheinakkorde, sondern wirkliche, die mir so beiläufig Herr Capellen ebenfalls entlehnte und unter dem Namen Querklänge seinem „meditonalen Klangsystem" einverleibte. „Vielfach zu weit geht Ziehn mit seinem Bestreben, überall die Stimmführung zur Norm der Klangverbindung zu machen." Durchaus nicht überall, schon aus dem einfachen Grunde, weil es unmöglich ist, was der Herr Capellen allerdings kaum zu beurteilen vermag. Aus hunderten von Beispielen verweise ich auf S. 80 wo besagter Herr den Satz Kirnbergers auflas, mit dem er so prunkt.

Seite 9 seiner „Abhängigkeitsverhältnisse" schreibt Herr Capellen: „Es ist eine falsche Annahme Ziehns, daß Vorhalte stets leittonweisen Anschluß fordern." Das nimmt Ziehn garnicht an, bringt im Gegenteil eine bedeutende Menge springender Vorhalte; gebraucht auch den Ausdruck Leitton nicht, würde ihn in Beziehung auf Vorhalte überhaupt nicht anwenden, weil er

Digitized by Google

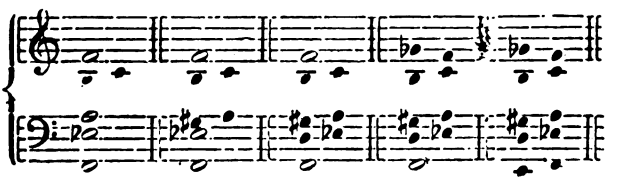
es für einen Unsinn hält. Wer in Ziehns Harmonielehre das Wort Leitton findet, ist zu einem Finderlohn berechtigt. S. 115 seiner „Akustik" malte Herr Capellen, als von mir so angegeben, zwei Akkorde hin, die auf den Leser einen gewissen Eindruck machen sollen. Ich bin ein friedliebender Mensch, doch dieser unerhörten Frechheit wegen möchte ich doch wünschen, mit Herrn Capellen einmal persönlich zusammenzutreffen.

Da ich keinen Blödsinn zu äußern pflege, ist es eine Unterschiebung sondergleichen, mir Folgendes zuzuschreiben: Vorausnahme - Nachschlag - Durchgang - Vorhalt. Man war bisher der Meinung, die von mir gegebene Erklärung der zufälligen Dissonanzen sei sehr deutlich und verständlich. Herr Capellen, „als logisch und einheitlich denkender Mensch, kann sie nicht ohne das Gefühl der Verworrenheit lesen." Aus meinen Sätzen: „öfters kann ein und dasselbe verschiedener Deutung unterliegen" — „öfters geht ein Begriff in einen anderen über" — drechselte sich der Herr einen Gallimathias zurecht; einige Seiten später stellt er fest: die Analyse sei zuweilen mehrdeutig! Er findet keinen Unterschied zwischen zufälligen und wesentlichen Dissonanzen, schreibt aber ein langes Kapitel (immer an der Hand meiner Beispiele, die er für seine Zwecke durcheinanderwirft und bekrittelt) über besprungene (!) Vorhalte, besprungene (!) Durchgänge, werdende Vorhalte und Durchgänge, Vorhaltsdurchgänge und Durchgangsvorhalte, betonte Durchgänge und unbetonte Vorhalte. (Vorher hatte er bekannt gegeben, ein unbetonter Vorhalt sei kein Vorhalt.) Da die Nachschläge und Vorausnahmen auch in diesen Brei hineingerührt sind, so erkennt wohl der einfachste Verstand, wohin in Wirklichkeit jene Gleichung am Anfange dieses Abschnittes paßt. Wozu befaßt der Herr Capellen sich überhaupt mit Dissonanzen? Sagt er doch an anderer Stelle: „da eine gründliche Reform dringend nötig sei, gäbe es nichts Einfacheres als diese im Verschwinden jeglicher Dissonanzlehre zu finden."

Wer in nachstehenden Beispielen nicht den Dominantseptimenakkord mit Vorhalten heraushören und sehen will oder kann, sollte sich so unscheinbar als möglich machen, statt sich vorn hinzudrän-

Digitized by Google

gen, und, mit der Pfeife des Rattenfängers bewaffnet, Harmlose zu verlocken. Herr Capellen erklärt die erste Harmonie des vierten Beispiels als: *b d f as ces ges* mit dem Fundament *B*. Werden die modernen Spekulanten nicht bald dem verdienten Herrn ein Denkmal stiften, der ihnen die Wohltat erwies, den ersten Akkord mit „weggelassenem Grundton" in die Theorie einzuführen?



Als man noch nach Worten rang für neuauftretende Begriffe, war Durchgang gewählt worden für zufällige Dissonanzen, die nicht Vorhalte waren. Seit jener Zeit haben wir gelernt schärfer zu unterscheiden. Ein Schritt oder Sprung vorwärts und wieder zurück ist kein Durchgang. Auch nicht einige Schritte vorwärts und ein paar zurück. (Nur Echternach am Feste des heiligen Willibrod scheint dagegen zu sprechen; aber hier wird das Ziel erreicht, der Durchgang vollendet, infolge beständiger Wiederholung.) Die beiden Silben des Wortes Durchgang besagen genau: stufenweises Bewegen von einem Ton zu einem anderen, das ist stufenweises Ausfüllen eines Intervalles. Der „logisch und einheitlich denkende" Herr Capellen bestreitet das ganz entschieden. Noch ein paar seiner logischen und einheitlichen Denkergebnisse. Einmal „beweist" er mit einigen „nicht nachahmungswerten" Beispielen von mir, „daß die melodische Nonchalance ihre Grenzen habe"; ein anderes Mal hält er eins meiner Beispiele von genau derselben Art für eine Stelle aus Parsifal, und es wird gut befunden. Einmal sagt er: „Durch die musikalische Akustik wird die Auffassung, daß die Akkorde sich aus Intervallen erzeugen, widerlegt." Einige Seiten später: „Der terzweise Aufbau der Naturklänge im Notensystem ist keine zufällige Erscheinung, sondern ein notwendiges Ergebnis." Abermals einige Seiten später: „überall ist die musikalische Akustik mit ihren Naturklängen

Digitized by Google

der Untergrund der Harmonik, indem sich stets terzweise gebaute Durdreiklänge, Durseptimen- oder Nonenakkorde herausschälen lassen."

Herr Capellen reitet auch auf Rameaus „Akkord mit der beigefügten Sexte" herum, den er in Sextlinksklang umtauft. Alle Sextakkorde rottet er aus — sie sind nun gänzlich dahin — nur diesen „Sextakkord" ließ er leben: „Sextakkord bezeichnet jetzt allein den (dissonanten) Rameauschen Sextakkord." Man weiß, daß dieser Akkord einer der Grundpfeiler des Riemannschen Harmoniesystems ist; doch man sollte auch wissen, daß der Name dieses Akkordes nur ein Notbehelf war für eine Harmonie, die Rameau s. Z. noch nicht besser einschätzen konnte. Wäre es Rameau beschieden gewesen, noch 135 Jahre länger zu leben, so würde er wohl bei Gaston Paulin (*Dans le jardin des rêves*, F dur, Schluß) seinen Akkord *f a c d*, der hier auf der Tonika sitzt, kaum wieder erkannt, vielleicht aber ausgerufen haben: „Da ist er ja erst, mein Akkord mit der hinzugefügten Sexte! Wie konnte ich damals nur so unvorsichtig sein! Was wird Kollege Riemann dazu sagen?!"

Bei mir fand Herr Capellen auch die unaufgelösten Vorhalte, die zwar schon ziemlich alten Datums sind, aber noch von keinem anderen berücksichtigt wurden. Er ergreift die Septimen- und Nonenakkorde mit unaufgelöster Sexte — von denen ich eine große Anzahl Beispiele bringe, auch nachweise, wie diese Bildungen historisch und logisch entstanden — benimmt sich, als sei er der Schöpfer dieser Begriffe, gibt ihnen einen neuen Namen, und äußert sich nun umständlich über „Doppelklänge". Hier ist recht deutlich zu sehen, wie Kritiker sich durch Wörter bestechen lassen, sich nicht am Gegenstand selbst begeistern, sondern nur am „reizenden" Namen. Denn diese Herren sind doch verpflichtet, die einschlägige Literatur zu kennen, müssen also bemerkt haben, daß auch dieser Gegenstand schon längst ausführlich besprochen wurde und einen gutsitzenden Namen trägt, der, wie die Sache selbst, historisch und logisch erwuchs. Statt dessen holen sie sich ihren dionysischen Rausch an Wörtern, wie: Doppelklangprinzip — elliptischer Hochquinttiefnonklang — elliptischer Tiefsextiefnon-

Digitized by Google

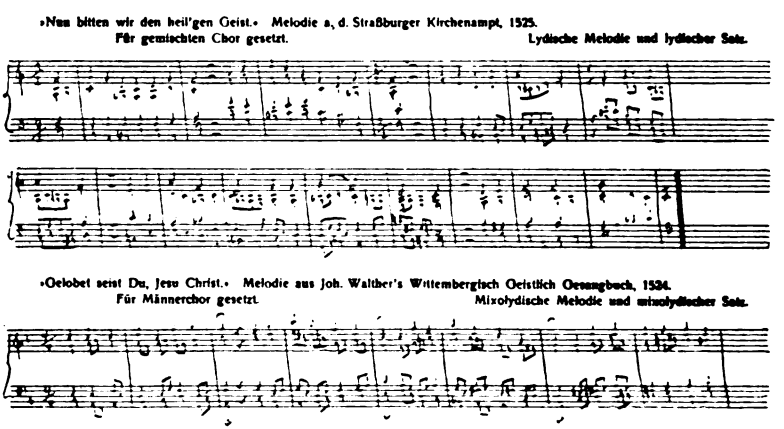
klang — transtonischer Molltiefseptklang — Quersepttiefnonklang — Klangzickzack (für Quintenzirkel) — harter Weichquintseptklang — weicher Hartseptklang — Mittelrechtslinksklang — (jetzt kann ich nicht mehr). — — Diese erquickenden Wörter, leider sind sie für Musiker unbrauchbar. Solchen dürften sie treffliche Dienste leisten, deren Zunge nicht mehr die wünschenswerte Beweglichkeit besitzt. Auch im Freundeskreise lassen sie sich verwerten. — Man versuche es. Z. B. Klangzickzack, das leichteste der Wörter, einige dutzendmal erst als Molossus im Andante, dann mit wechselnden Silben und wechselnder Betonung *poco a poco stringendo* bis zum schließlichen *Prestissimo furioso ed isterico*. Die Wirkung muß großartig sein, oder richtiger: der Effekt grandios, enorm. Als schwierigstes der Wörter dürfte sich Sextlinksklang herausstellen. Sagt Herr Capellen: „Die alte Nomenklatur ist vielfach unbehilflich und weitschweifig. Das beweisen Wortschlangen wie: Quartsextakkord der Dominante, Dominantquartsextakkord, Quintsextlage des Dominantseptimenakkordes, Dominantquintsextakkord. Wie einfach und lichtvoll nimmt sich doch gegenüber diesen Ungereimtheiten die neue Terminologie aus."!!

Man übertreibt, wollte man sagen: Wie der Blinde von der Farbe, so spricht Herr Capellen von den Kirchentönen — denn der Blinde äußert sich nicht über Farben. Doch der neuernde Theoretiker versteht irgend etwas; seinen vorgefaßten Ideen muß sich alles beugen. Prof. Wolfrum hielt es jedenfalls nicht für angebracht, falls er überhaupt je von der Existenz des experimentierenden „Musikschriftstellers und Komponisten" (wie Herr Capellen sich unterschreibt) hörte, diesen zurechtzuweisen, der offenbar nicht weiß, daß Wolfrums Darstellung des Satzes von Rhau „Ich weiß mir ein Röslein" die richtige ist; und Wolfrum wird geschulmeistert. Die Sache ist sehr komisch, wie fast alles in den „epochemachenden" Schriften des Herrn Capellen. Ob gewisse Herren bei nochmaligem Durchlesen dieses Wunderwerkes ihre anfängliche Entzückung nicht bereuen werden? (Beiläufig: Da Rhau 1548 starb, konnte er nicht 1589 noch komponiert haben.) Mit der Wissenschaft von den Kirchentönen ist es genau so beschaffen, wie mit der modernen Harmonik: auf die sogenann-

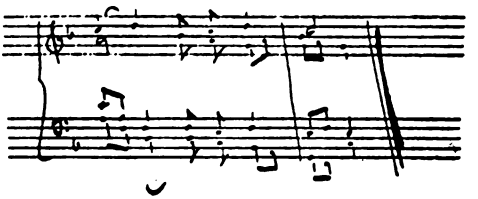
Digitized by Google

ten Theoretiker ist kein Verlaß. Auch hier ist es unumgänglich, die Meisterwerke gründlich zu untersuchen, will man eine stichhaltige Theorie gewinnen; und das ist eine sehr, sehr umständliche und „zeitraubende" Angelegenheit. In der „Musik", III, 3, wurde diese Sache genau erörtert, und zwar, wie es einer Theorie geziemt, die sich mit Musik beschäftigt: die schöpferischen Meister besorgten bisher die Kunst, nicht die Theoretiker. Wovon die musikalische Kunst nichts weiß, davon hat die musikalische Wissenschaft zu schweigen: in musikalischer Theorie gilt nur historische Logik.

Durch sein Groß- und Kleinmoll, Basismoll, Nonenmoll, Leitmoll, chromatisches Moll, reines diatonisches Moll und dergleichen Zeug „stellte" Herr Capellen „die Wiederbelebung der alten Kirchentonleitern her" und „bewies die Geschlossenheit und Unzweideutigkeit der D u r geschlechtes, sowie die Unmöglichkeit der modernen Rekonstruktion der Lydischen und des Mixolydischen. Angebliche mixolydische Choralbearbeitungen des Mittelalters mit dem Schluß *D moll D dur* stehen gar nicht in *G*, sondern in *C dur*." Dergleichen kann nur jemand schreiben, der in der Geschichte mangelhaft bewandert ist und den seine akustischen Spekulationen zu allzu hoher Selbsteinschätzung seiner wissenschaftlichen Bedeutung veranlassen. Es sei mir erlaubt, die „Möglichkeit der modernen Rekonstruktion des Lydischen und Mixolydischen" an folgenden Sätzen zu zeigen, von denen der erste rein lydisch, der zweite rein mixolydisch ist.



Digitized by Google



Capellen: „In Moll sind kleine Terz und Sexte Nebentöne (z. B. in *A moll c* und *f*), die große Terz und Sexte sind Haupttöne (z. B. in *A moll cis* und *fis*)." Ist es nicht ein unbeschreibliches Glück, daß diese Wissenschaft Beethoven und Brucknern unbekannt blieb? Wie hätten sie sonst darauf verfallen können, ihre *C moll*- und *D moll*-Sinfonien zu schreiben?

Ein anderer Ausspruch des Herrn Capellen sei hier niedriger gehängt: „Wie wenig Wert der historischen Entwickelung in der Musik beizumessen ist, sollte man schon längst daraus gefolgert haben, daß die alten Griechen und ihre Nachahmer, die alten Kirchenlehrer, so wenig die harmonische Geltung der Skalen wie die Beziehung aller Töne auf einen gemeinsamen Mittelpunkt kannten. Sucht man das moderne Moll allein durch die Entwicklung der äolischen oder dorischen Kirchentonart zu erklären, so kann man den steigenden Leitton gar nicht anders denn als rein melodische, zufällige Erhöhung der ursprünglichen Sexte auffassen."

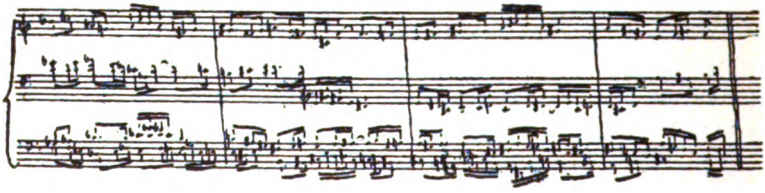
Capellens „Abhängigkeitsverhältnisse in der Musik" sind wohl das Frechste, das jemals Musikern vorgesetzt wurde. Was dem Einen seine Eule ist, ist dem Andern seine Nachtigall — den Schöpfer der „Tönenden Weltidee" beneide ich nicht um seinen Geschmack.

Um all die Widersinnigkeiten, die lodernden Ueberspanntheiten in den Lehren Capellens zu besprechen, bedürfte es eines dicken Buches, und dazu ist mir die Zeit zu kostbar. Doch sei noch eines Punktes gedacht.

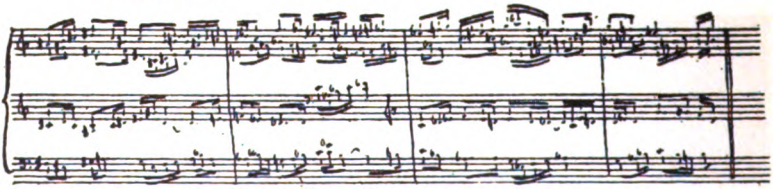
Digitized by Google

Herr Capellen zieht auch die ſymmetriſche Umkehrung herbei, von der er ſehr wenig zu verſtehen ſcheint. Für wen Moll ein vierfaches Dur iſt, für den müßte Dur ein Viertel Moll ſein; wer den Molldreiklang als verkümmerten kleinen Mollſeptimenakkord mit weggelaſſener Septime betrachtet, der hat den Durdreiklang als verkümmerten kleinen Mollſeptimenakkord mit weggelaſſenem Grundton aufzufaſſen; wer *g h dis f* als ſelbſtändigen Akkord anerkennt, der darf auch *h des f a* dieſe Berechtigung nicht abſprechen; etc., etc. Die Allg. Muſikz. von 1903 enthält in ihren Nummern 10—15 (oben S. 186) einen Aufſatz, der jene eigentümliche Umkehrung eingehend beſpricht, und den zu beachten die Herren Profeſſoren Stumpf und Kretzſchmar in Berlin und Sandberger in München im Intereſſe der Geſellſchaft der „hiſtoriſch Gebildeten" nicht hätten unterlaſſen dürfen. Nachfolgende Beiſpiele zeigen noch andere Arten der Anwendung.

Ein Ausschnitt aus einem Modulationscanon alla quinta.
Moderato molto.

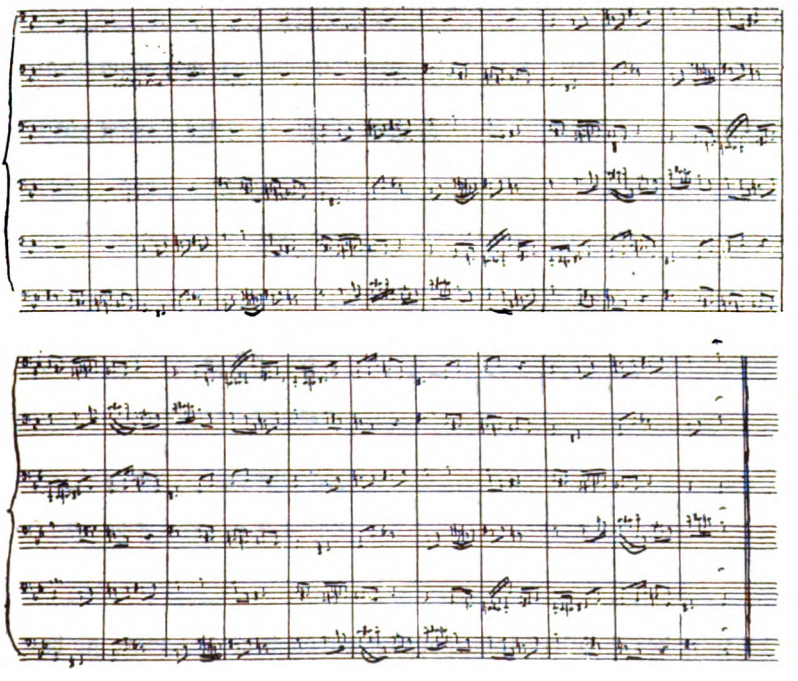


Die symmetrische Umkehrung desselben.
Moderato molto.



Digitized by Google

Symmetrischer Doppelcanon für sechs Bässe.
Adagio religioso.



(Dieser Satz kann auch symmetrisch umgekehrt werden. Das bedeutet hier: das zweite Thema fängt an. Uebereinstimmung beginnt im dritten Takt der wirklichen Sechsstimmigkeit. Schluß wie hier; der Satz umfaßt dann zwei Takte weniger. Selbstverständlich ist der Charakter von Anfang an derselbe, und das Tempo das gleich feierliche.)

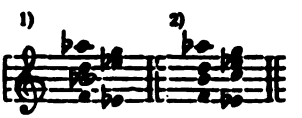
„Man schafft Tatsachen, indem man sie behauptet", sagt Talleyrand. Unter diesem Motto arbeitete Hauptmann; unter diesem Motto arbeitet noch sein Nachschub. Und mit jedem dieser Systemmacher beginnt ein neues Zeitalter. Jeder nennt alles Frühere „die alte Schule", „die alte Lehre". Er allein ist der wahre Jakob, der den Weg weist ins gelobte Land. (Bitte um Entschuldigung. Da fällt mir eben bei: der Mann hieß ja Moses; Jakob war bereits zu seinen Vätern versammelt. Nun, es macht nichts. „Man versteht mich", würde Nietzsche sagen.)

Digitized by Google

Ueber Johannes Schreyer waren weiter oben schon einige unliebsame Andeutungen gefallen, denen sich hier leider noch ein paar anreihen. Beginnt da irgendwo eine Sequenz, von Schreyer Orgelpunkt geheißen, mit den Akkorden *b des f as — c es g.* Die „alte" Harmonielehre erkennt hier den Septimenakkord der Wechseldominante und den Medianten-Dreiklang in As dur. (Die Sequenz hält sich noch länger in dieser Tonart auf.) Nach Schreyers Lehre gibt es auf 2., 3., 6. und 7. Stufe überhaupt keine Akkorde — das ist der Hauptwitz bei der Vereinfachung — und so sind laut seinen eigenen Angaben für jene „Scheinharmonien" nur zwei Möglichkeiten denkbar.

Dieses ist das Original

Dieses sind die Auffassungen



So „vereinfacht" man die Harmonielehre. Schließliche Verblödung des Schülers kann garnicht ausbleiben. Ja, wäre sie beabsichtigt — es ließe sich kaum ein trefflicheres Mittel finden. Ein solches Beispiel sollte genügen, derartige Bücher an den Pranger zu nageln. Allerdings läßt sich entgegnen: „Was hat der einfache Menschenverstand mit seinen hausbackenen Folgerungen da zu suchen, wo sich die höchste Blüte der Geistigkeit, die Spekulation. mit ihren Phantasien und ihrer Quasi-Logik niederließ? Wer darf an einem Werke herumnörgeln, das sich hoher bischöflicher Approbation erfreut? (Ich wollte sagen:) das sich allerhöchsten

---

1) Der erste Akkord ist nicht kleiner Mollseptimenakkord auf der zweiten Stufe in As dur, sondern der Dominantseptimenakkord in Es dur; und der zweite Akkord ist nicht als C moll, sondern als Es durdreiklang zu verstehen.

2) Bleibt der zweite Akkord als C molldreiklang unbehelligt, so ist der erste Akkord der verminderte Septimenakkord in C moll. Da es nun aber einen solchen Akkord nicht gibt, so ist er als Dominantseptimenakkord auf G aufzufassen.

Digitized by Google

Beifalls aus Bayreuth erfreut? Denn nun erst sind ja alle harmonischen Schwierigkeiten und Feinheiten Wagners und Liszts klar erkennbar!"

Man sehe sich nun einmal die unglaubliche Willkür in den übrigen sogenannten Analysen an. Trotz aller Gewaltsamkeit kann doch nicht jeder Dreiklang zur Tonika, nicht jeder Septimen- oder Nonenakkord zum Dominantenakkord umgezaubert werden. Bei dem blühenden Reichtum der Harmonie diese Askese! Das Verschrobenste und Verzwickteste, was mir je vor Augen kam, ist die „Analyse" des Meistersinger-Vorspiels; und so etwas wird einem als Vereinfachung hingehalten. Nebenbei — Was hat jene berühmte Stelle mit den zwei verminderten Septimenakkorden im ersten C dur-Präludium des wohltemperierten Klaviers schon alles erdulden müssen! Schreyer bringt sie in einer neuen Lesart, indem er im zweiten Akkord *c* statt *h* schreibt. Es ist kein Druckfehler, auch keine seiner Ummodelungen; er bietet es da als Original.

Wie ferner in metrischer Beziehung namentlich Beethoven mitgespielt, und welche gewundene „Logik", dabei aufgewandt wird, darüber will ich hier kein Wort verlieren. Vermutlich ist Schreyer noch ein junger Herr (das diene zu seine Entlastung), der zu einer Zeit musikalisch auferzogen wurde, als Herr Dr. Hugo Riemann die Achtung vor Bach und Beethoven durch seine greulichen Ausgaben systematisch untergrub, worauf ich seit 1890 in diesen Blättren wiederholt hinwies.

Heute noch von Dominanten als „Dominanten" zu sprechen, ist ein Anachronismus. Wir dürfen zwar das Wort gebrauchen, weil es althergebracht ist; doch seine ursprüngliche Bedeutung hat es längst verloren. Die Dominanten dominieren nicht mehr — darüber sind wir glücklicherweise hinaus. Gäbe es das Wort Dominante nicht, die sogenannte vereinfachte Harmonielehre, dieser Hohn auf den Verstand der Musiker, dieser Hohn auf die Musik überhaupt, würde nicht entstanden sein. Beiläufig: Zurzeit der Kirchentöne galt nur in fünf authentischen Tonarten die Quinte als Dominante, im Phrygischen war es die Sexte, im Hypophry-

Digitized by Google

gischen und Hypomixolydischen die Quarte, in den vier übrigen plagalen Tonarten die Terz.

Aus den Schriften der Herren Capellen und Schreyer vermochte ich leider keinen positiven Nutzen zu ziehen, lernte dagegen mancherlei Brauchbares aus einer „Harmonielehre für Lehrer, Lernende und zum wirklichen Selbstunterricht." Für Cyrill Kistler scheint die Musik erst durch Wagner und Rheinberger in den richtigen Schwung gekommen zu sein. Eine bemerkenswerte Zusammenstellung: Wagner und der „Unlehrer" seiner Kunst (wie ihn Wagner nannte) als „großer Meister" neben ihm. Dadurch erklärt sich z. T. eine gewisse Beschränktheit in den Erklärungen und der Darstellung überhaupt — ein sonderbarer Gegensatz zu dem Selbstbewußtsein Kistlers, der sich selbst beharrlich „wir modernen Theoretiker" nennt. Was Kistlern indessen hoch über die beiden anderen wortgewaltigen Herren emporhebt, ist sein Musikertum und seine Treue. Leider gibt er so wenig, ja, gibt nicht viel mehr als das wenige der ersten Auflage vor 25 Jahren. Zwei bis drei Zeitungsaufsätze, die in der Zwischenzeit entstanden, wurden eingeflickt, und ein paar kleine Aenderungen vorgenommen. Z. B. Meister, die in „Orgelkompositionen und Klavierwerken" sich Oktaven-Parallelen leisteten, sind nach der 1. Auflage „Schumann bis Liszt", nach der zweiten „Haydn, Mozart, Beethoven bis Rheinberger." Wie kommt es nur, daß ein so fleißiger Komponist, wie Kistler, als Theoretiker nichts von Vorhalten von unten weiß, und vor der Quinte überhaupt keinen Vorhalt kennt? (Hauptmann ist doch schon fast 40 Jahre tot!) — auch mit dem Nonenakkord noch auf ziemlich gespanntem Fuße steht? Wie kann man die 3. Stufe Untermediante und die 6. Stufe Obermediante nennen? Es ist doch umgekehrt! Wie kann man Dorisch mit Phrygisch verwechseln? (S. S. 72). — Wer Kistlern wohl will, der sei gebeten, das Kapitel „Außergewöhnliche Akkordbildungen" schleunigst zu überschlagen. Wer sich über Fehltritte oder Danebengriffe seiner lieben Mitmenschen freut, dem sei es warm empfohlen. Der „außergewöhnlichen Akkordbildungen" gibt es zwei Arten:

Digitized by Google

„1. die in der absoluten Musik zufällig entstanden;
2. die Akkorde, die durch dichterischen Einfluß entstanden sind."

Zu diesen „interessanten Harmonien" (Kistlers Bezeichnung) gehört z. B. der Dominantseptimenakkord mit dem Sextenvorhalt vor der Quinte! Dieser Akkord entsteht demnach durch Zufall in der Instrumentalmusik, durch dichterischen Einfluß „im Musikdrama, im Liede und in allen jenen Musikgattungen, die an den Inhalt des Textes sich schmiegen." — — — Nach diesen Lehren wäre Reger's „Sinfonische Fantasie" durch Zufall entstanden, Debussy's „Peleas und Melisande" dagegen durch dichterischen Einfluß.

Was ich sonst noch aus Kistler's Buche lernte: S. 112. „Einen Komponisten, der Sequenzen, bis zur Manierirtheit verwendet nennt man:

Rosaliens Liebhaber.

Man wiederhole hier alle Beispiele mit Sequenzen." Das gefällt mir nicht an Kistler. Fordert er im Schlußsatze nicht geradezu die jungen Leute heraus?

S. 104. „Die falsche Anwendung einer Dissonanz heißt

Katachrese."

S. 111 und 118. „Die Klimax oder Sequenz."

S. 114. „Der liebe Gott hat die Quinten nicht nur für den alten Pythagoras und seine Griechen erschaffen, sondern auch für seinen christlichen Kultus." Dieser Satz ist eine wahre Offenbarung! Jahrelang hatte ich mir über Entstehung und Zweck der Quinten vergeblich das Gehirn zermartert; und jetzt? — wie einfach!

Nun tritt an mich die böse Frage heran: Alles hast Du heruntergerissen — Nichts scheint Dir heilig zu sein. Wie wäre es denn, wenn Du Dein eigenes Buch in derselben Weise behandeln würdest? — Ich will es versuchen. Hoffentlich nimmt es mir

Digitized by Google

Niemand übel, daß ich mit einer Lobhudelei beginne — sie wird bald ganz bedeutend gemildert werden. Meine Harmonielehre ist von Anfang bis zum Ende erklärend, aufbauend, zerlegend. Nirgends wird mit fremden Farren gepflügt, nirgends ist eine Fälschung, eine Lüge, eine Unwahrheit anzutreffen. Ich habe dergleichen nicht nötig. (Kommt da die Einbildung nicht faustdick zum Vorschein?) Nur Musik wird vorgetragen, praktische und theoretische. Nach einer Anrempelung irgend einer Art wird man vergeblich suchen. Zwei kleine Bosheiten indessen will ich bekennen — finden würde sie Niemand; ich könnte sie verschweigen. Erstens stellte ich einmal bei den Nachschlägen ein Beispiel von Reinecke neben ein Beispiel aus dem Parsifal; zweitens: bei Beispielen für die Vorausnahme gesellte ich ein ganz scheußlich klingendes aus dem 84. Psalm von M. Hauptmann. — Das Buch krankt an zwei bedenklichen Fehlern, die es, wie ich zu spät erkenne, für die Pläne gewisser tonangebender Leute unbrauchbar macht. Es enthält nämlich keinerlei Redensarten, die dem Schüler immer von neuem seine Kleinheit und Unbedeutendheit gegenüber dem diese Redensarten doch sicherlich verstehenden Professor zu Gemüte führen; ferner fordert es eine nicht unbeträchtliche Anstrengung von seiten des Lehrers, die man ihm nicht zumuten sollte. Sicherlich würde der Schüler in kurzer Zeit mächtig gefördert werden, aber weshalb soll das Tempo des österreichischen Landsturmes nicht genügen? Außerdem beging ich die leider nicht wieder gutzumachende Dummheit, gar keine gelehrten Wörter anzubringen (abgesehen von gebräuchlichen Kunstausdrücken), suchte mich vielmehr mit deutschen Wörtern und deutscher Satzbildung zu behelfen; selbst der Titel des Buches besteht nur aus drei ganz gewöhnlichen Wörtern. Die Titel der Capellen'schen drei Hefte umfassen 14, 24 und 18 Wörter. Das sieht schon eher wie etwas aus. Und wie hört sich erst gar folgender Titel an: „Von Bach bis Wagner. Beiträge zur Psychologie des Musikhörens!" Da fährt Einem gleich ein Schreck in die Knochen — wenigstens geht mir es so — und man kommt sich recht armselig vor. Liest man nun bei den Verfassern dieser Werke auch noch aller Augenblicke „man hört hier", „das Ohr hört hier"

Digitized by Google

(u. s. w.), so greift man unwillkürlich an die eigenen Ohren, ob sie nicht doch zu lang geraten sind, und man wird von einem argen Mißtrauen in das eigene Gehör gezwickt.

Die spekulativen Theoretiker sprechen immer von oben herab, und nicht in den gewähltesten Ausdrücken, sodaß sie sich nicht zu verwundern, nicht zu beschweren brauchen über etwas unsanfte Anfassung, die ihnen viel zu selten zu teil wird. Man könnte über Manches noch mancherlei sagen, doch wozu das Aergernis vergrößern? Ueberhaupt, wozu der ganze Eifer? Es bleibt ja doch Alles beim Alten.

Chicago, 1905, im August.

Digitized by Google

Bericht der Generalversammlung

der

Deutsch-Amerikanischen Historischen Gesellschaft von Illinois

abgehalten am 30. April 1927 in Zimmer 1204, 38 S. Dearborn St.

Da infolge besonderer Umstände die regelmäßige Generalversammlung den Statuten der Gesellschaft zufolge nicht am 12. Februar abgehalten werden konnte, wurde die Versammlung auf den 30. April verschoben und Einladungen für den Zweck ausgesandt.

Der Präsident, Herr Dr. Schmidt, eröffnete die Versammlung um 3 Uhr nachmittags und rief dieselbe zur Ordnung.

Nach einer allgemeinen Besprechung über die vorliegenden Geschäfte, verlas der Schriftführer, Herr Baum, das Protokoll der zuletzt abgehaltenen Versammlung und las dann seine Empfehlung und einen allgemeinen Bericht über die Verhältnisse der Gesellschaft vor, wie folgt:

Da unsere heutige Versammlung von größter Wichtigkeit ist, ist es angebracht, einen kurzen Ueberblick über die Entwicklung der Gesellschaft seit dem Jahre 1912 zu bringen, in welchem Jahre wir mit der Veröffentlichung eines Jahrbuches statt einer Vierteljahresschrift begannen.

Im Jahre 1912 zählte die Gesellschaft 3 Ehrenmitglieder, 41 Lebenslängliche Mitglieder und 396 Jahresmitglieder. Im Jahre 1913 sank die Zahl durch Tod und Resignation auf 296 zahlende Mitglieder. Diese Zahl nahm, trotz aller Versuche neue Mitglieder zu gewinnen, von Jahr zu Jahr ab, bis wir heute nur noch eigentlich 108 zahlende Mitglieder haben. Auch die Wirkungen des Krieges machten sich dabei geltend. Durch die Anstrengungen und Empfehlungen des Herrn Professors Goebel wurden in den letzten Jahren eine Anzahl neuer Mitglieder im Osten gewonnen, doch hat die Mehrzahl derselben sich wieder zurückgezogen, aus dem einen oder anderen Grunde. In manchen Fällen waren finanzielle Ursachen der Grund, in anderen Fällen, vielleicht Nachlässigkeit oder geringes Interesse. Es wurden an alle Mitglieder, Briefe auf Briefe gesandt, doch diejenigen, die sich zurückgezogen haben, antworteten später gar nicht mehr.

In vielen Fällen nahmen Personen unsere Bücher, um dadurch neue Freunde zu gewinnen, mit dem Versprechen, die Bücher zurückzubringen, oder neue Mitglieder anzumelden. Ohne Namen zu nennen, will ich

Digitized by Google

nur bemerken, daß wir besonders hier in Chicago damit traurige Erfahrungen gemacht haben. Versprechungen sind ja sehr schön, aber die Ausübung der Tat ist eine andere Sache.

Verschiedene unserer Freunde haben uns immer mit besonderen Beiträgen unterstützt, wie aus beigefügtem Finanzbericht hervorgeht und sollte den Herren der besondere Dank der Gesellschaft ausgedrückt werden, denn ohne deren Unterstützung würden die Lasten der Gesellschaft kaum zu ertragen gewesen sein.

Die Gesellschaft sollte deshalb recht überlegen, was geschehen sollte, um dieselbe nicht nur aufrecht zu erhalten, sondern dieselbe so zu entwickeln, daß dieselbe ihren Platz in der Sonne einnehmen kann, denn es ist heute die einzige Gesellschaft geblieben, die sich direkt mit der Erforschung der deutsch-amerikanischen Geschichte hier in den Vereinigten Staaten befaßt.

Meiner Ansicht nach wäre es von großer Bedeutung, wenn der Geschichte der Entwicklung der Industrie in diesem Lande besondere Aufmerksamkeit geschenkt würde, weil fast wohl jede größere Industrie in diesem Lande und deren Ursprung auf deutsche Tatkraft und Energie zurückgeführt werden kann. Die Entwicklung der deutschen Kultur, das geistige Leben, Wissenschaft und so weiter sollte und darf natürlich nicht übersehen werden.

Wenn auf dieser Grundlage ein Plan entwickelt werden kann, was natürlich größere Summen Geldes in Anspruch nehmen würde, so würde das wohl die Frage des Bestehens und der Entwicklung der Deutsch-Amerikanischen Historischen Gesellschaft in jeder Weise beantworten.

Im vergangenen Jahre hatte die Gesellschaft den Verlust der folgenden Mitglieder durch den Tod zu verzeichnen:

Julius Frankel, E. H. Knoop, Wm. G. Legner, Julius Koop, Edward Rose, Nick Schmitt, J. B. Thielen, Dr. Carl Strüh, Fritz Glogauer und John C. Meyers, wie auch verschiedene andere Mitglieder. Eine andere Zahl hat auf eingesandte Briefe nicht reagiert, vielmehr sind an dieselben gerichtete Briefe als unbestellbar zurückgekommen und die Namen derselben von der Mitgliederliste gestrichen worden.

Eine Anzahl neuer Mitglieder wurden besonders durch die Anstrengungen des Herrn Professors Julius Goebel gewonnen. An ein Dutzend mehr sind Bücher gesandt worden, doch haben dieselben nicht reagiert. Heute zählt die Gesellschaft 75 zahlende Mitglieder in Chicago und 33 zahlende Mitglieder außerhalb der Stadt; außerdem werden an 18 Institute und Personen die Bücher unentgeltlich gesandt.

Der Bericht wurde entgegengenommen.

Digitized by Google

Der folgende Finanzbericht wurde ebenfalls entgegengenommen:

Finanzbericht

der Deutsch-Amerikanischen Historischen Gesellschaft von Illinois.

1925	Juli	6.	Kassenbestand	$ 1.46
	Nov.	7.	Society of the Divine World	20.00
		10.	Schwaben-Verein	50.00
	Dez.	18.	Chas. A. Koepcke	5.00
			Dr. J. Holinger	5.00
		19.	Michael F. Girten	5.00
			Hans von Reinsperg	5.00
			M. E. J. Papke	5.00
			Prof. Ferdinand Schevill	5.00
			Henry Schoellkopf	10.00
			Wm. Mannhardt	5.00
			A. C. Dick, Milwaukee	5.00
			Dr. Aloys Heinen	5.00
			Edgar J. Uihlein	10.00
			J. W. Schlachter	10.00
			Julius Schmidt	5.00
			Herm. Wollenberger	5.00
		21.	A. J. Rolle, Passaic	10.00
			C. A. Fick Davenport	5.00
			Alfred K. Nippert, Cincinnati	5.00
			Richard E. Schmidt	5.00
			J. H. A. Lacher, Waukesha, Wis.	5.00
			Frl. Louise Tewes	5.00
			Fritz Glogauer, Cincinnati	5.00
			John M. Wulfing, St. Louis	25.00
			Frl. Magda Heuermann, Oak Park	5.00
			H. A. Homeyer, St. Louis	5.00
			Heinrich Behr, Bloomington, Ill.	5.00
		22.	Henry Bartholomay	10.00
			Theo. Stempel, Indianapolis, Ind.	5.00
			Hugo A. Koehler, St. Louis	5.00
			A. J. Walter, St. Louis	5.00
			Fred. H. Brammer	5.00
			Carl E. Schmidt, Oscoda, Mich.	5.00
			C. J. Stierlen	5.00
		23.	Max J. Kohler, New York	5.00
			Leo Ernst	10.00
			Alb. Breitung	3.00
			Carl C. Roeßler	10.00

Digitized by Google

		Louis J. Sehring, Joliet	5.00
	24.	Carl Buehler	5.00
		Walter Horst, Ft. Thomas, Ky.	5.00
		Carl Gallauer	5.00
		Paul Maufolff, New York	5.00
		Jacob Ruehl	5.00
		A. Kroch	5.00
		Geo. A. Schmidt	5.00
	24.	Henry W. Bendel, Buffalo, N. Y.	5.00
	26.	Richard Waffermann	5.00
		H. C. Zeunert	5.00
		Chicago Turngemeinde	5.00
		Arthur Woltersdorf	5.00
	28.	Richard Bartholdt, St. Louis	5.00
		Herm. J. Dirks	5.00
	29.	Louis Guenzel	5.00
		Wm. G. Legner	5.00
		Julius Scharke, New York	5.00
	30.	Chriftian Dod, Hinsdale	5.00
		Herm. Hachmeifter	5.00
		Herm. Horn, New York	5.00
	31.	Francis Lackner, Pafadena, Cal.	10.00
			$ 419.46
1926 Jan.	2.	Chas. Lenker, Freeport, N. Y.	5.00
	4.	Percy Anecke, Los Angeles	5.00
		Julius F. Muench, St. Louis	5.00
		Wm. A. Wieboldt	10.00
		Fred H. Bergman, Los Gatos, Cal.	5.00
	5.	Max L. Teich	15.00
		A. F. Madlener	10.00
	6.	Felix von Wyfow	5.00
		Louis O. Kohtz	5.00
		Henry Suder, Milwaukee	5.00
	7.	Auguft Lueders, Hinsdale	5.00
		Ernft Baenfch, Manitowoc, Wis.	5.00
	8.	Guftav A. Berkes	5.00
		Aug. Blum, Pafadena	5.00
		Albert Kuhlmey	5.00
	11.	Ernft Hummel	5.00
		Emil Eitel	5.00
		Carl F. Lomb, Rochefter, N. Y.	5.00
	12.	H. von Wackerbarth	10.00
	13.	Chas. H. Wacker	5.00

Digitized by Google

		Edw. A. Leight	5.00
		Karl Eitel	5.00
	14.	Fred Diehl	5.00
		Wm. Schwefer	5.00
		Wm. Schulze	5.00
	15.	A. C. E. Schmidt	5.00
	16.	Max Klee	5.00
	18.	Davenport Turngemeinde	5.00
		Ferdinand Hanse, New York	5.00
	22.	A. Roehling	5.00
	30.	Dr. Wm. F. Petersen	10.00
Febr.	4.	J. B. Thielen	5.00
		Rud. Pagenstecher, New York	5.00
	11.	Leopold Grand	5.00
		Jos. Matt, St. Paul	5.00
	15.	Dr. Hugo Franz	5.00
	23.	S. W. Rosenfield	5.00
		Anthony J. Zeits, Philadelphia, Pa.	65.00
März	1.	Dr. L. H. Abele	5.00
	5.	German Society of Pennsylvania	50.00
	6.	Herman Hachmeister—Extra	10.00
		Wm. Mannhardt—Extra	10.00
	8.	Edgar J. Uihlein —Extra	15.00
		Emil Eitel—Extra	5.00
		F. Diehl—Extra	5.00
		R. Wassermann—Extra	5.00
		Dr. J. Holinger—Extra	5.00
	9.	M. E. J. Papke—Extra	5.00
		Carl E. Schmidt—Extra	10.00
	11.	Louis Guenzel—Extra	10.00
	15.	Chas. H. Fleischer	5.00
		Aug. Fetger, Los Angeles	5.00
	17.	Gustav Ringe, Jackson Heights, N. Y.	5.00
		August Blum—Extra	5.00
	19.	Henry Schoellkopf—Extra	10.00
		Max Klee—Extra	10.00
	20.	Dr. J. Roskoten, Peoria	5.00
	30.	Horace L. Brand	5.00
		Albert Kuhlmey—Extra	5.00
April	2.	Carl Buehler—Extra	10.00
	11.	Ludwig W. Kaeuffl	5.00
	22.	Otto Schulz	5.00
		H. O. Lange	10.00
Mai	1.	Ernst Ebel	5.00

Digitized by Google

	8.	C. Benninghofen, Hamilton, O.	5.00
		Emil Buettner	5.00
	10.	Rev. W. T. Jansen, Latimer, Iowa	5.00
		R. G. Scheunemann	5.00
		Social & Scientific Society, New York	5.00
	13.	Dr. E. H. Arnold, New Haven, Conn.	5.00
	14.	August Goertz, Newark, N. J.	5.00
		Louis Rueckheim	5.00
	18.	W. F. Zimmermann, Winnetka	5.00
	20.	Ad. Gill	5.00
	22.	Chicago Turngemeinde	5.00
	25.	E. H. Schultz, St. Louis	5.00
	27.	R. E. Rhode	5.00
	29.	David Mayer, New York	5.00
		John Tjarks, Baltimore	5.00
Juni	1.	F. E. Habicht, New York	5.00
		Society of the Divine World	5.00
	2.	Chas. Spindler, San Francisco	5.00
	5.	New Haven Frauen Kränzchen	5.00
	7.	Senefelder Liederkranz	5.00
	28.	John Proschaska, East Orange, N. J.	5.00
Juli	2.	Paul Schulze	5.00
		Chicago Public Library	10.00
		Otto L. Schmidt	5.00
	9.	D. Recher	5.00
	10.	John Großgebauer, Paterson, N. J.	5.00
Aug.	5.	F. C. Gaertner	5.00
Nov.	10.	Schwaben-Verein	50.00
	19.	Frl. Erna Ericka Schneider	5.00
Dez.	13.	F. W. Schlachter	5.00
	17.	Dr. J. Holinger	5.00
	18.	Henry Suder	5.00
		H. Aug. Homeyer, St. Louis	5.00
		Max Klee	5.00
		Albert Breitung	5.00
		John M. Wulfing, St. Louis	5.00
		F. C. Gaertner	5.00
		Dr. Hugo Franz	5.00
		Louis J. Sehring, Joliet	5.00
		Richard E. Schmidt	5.00
		Carl C. Roeßler	10.00
		Ernst Ebel	5.00
		Henry Schoellkopf	10.00
		Alfred K. Nipper, Cincinnati	5.00

Digitized by Google

	A. J. Walters, St. Louis	5.00
	Gust. A. Berkes	5.00
	Aug. Lueders, Hinsdale	5.00
	F. H. Brammer	5.00
	Hon. Emil Baensch, Manitowoc, Wis.	5.00
	Chas. A. Koepcke	5.00
	Heinrich Behr, Bloomington	5.00
	A. C. Dick, Milwaukee	5.00
	H. O. Lange	5.00
	H. C. Zeunert	5.00
	F. C. Habicht, New York	5.00
20.	Geo. A. Schmidt	5.00
	Louis Guenzel	10.00
	Hugo A. Koehler, St. Louis	5.00
	Horace L. Brand	5.00
	A. J. Rolle, Passaic, N. J.	5.00
	Arthur Woltersdorf	5.00
	Carl E. Schmidt, Oscoda, Mich.	5.00
	Prof. Ferdinand Schevill	5.00
	Hon. C. A. Ficke, Davenport	5.00
	Paul Mausolff, New York	5.00
	Edgar J. Uihlein	10.00
	Herm. Hachmeister	5.00
	Max J. Kohler, New York	5.00
21.	Wm. A Wieboldt	5.00
	R. G. Scheunemann	5.00
	Max L. Teich	25.00
22.	John Großgebauer, Paterson, N. J.	5.00
	J. H. A. Lacher, Waukesha, Wis.	5.00
	Dr. E. H. Arnold, New Haven, Conn.	5.00
	Michael F. Girten	5.00
	John Prochaska, Orange, N. J.	5.00
	David Maier, New York	5.00
23.	Carl Buehler	5.00
	Paul Schulze	10.00
24.	Henry Bartholomay	10.00
	R. Pagenstecher, New York	5.00
	Julius Schmidt	5.00
	Aug. Fitger, Los Angeles	5.00
	Aug. Blum, Pasadena, Cal.	5.00
	Jacob Ruehl	5.00
	Dr. Wm. F. Petersen	10.00
27.	Aug. Goertz, Newark, N. J.	5.00
	Felix von Wysow	5.00

Digitized by Google

		Dr. Ludwig H. Abele	5.00
		Ferdinand Hansen, New York	5.00
	29.	Magda Heuermann, Oak Park	5.00
		Anthony Zeits, Philadelphia	5.00
	30.	Theo. Stempel, Indianapolis	5.00
		C. Beninghofen, Hamilton, O.	5.00
			$1,464.46

Ausgaben:

1926	Febr. 23.	Hankel Printing Co., Stationary	$ 42.75	
	April 16.	Hankel Printing Co. a/c Yearbook	500.00	
		Office Expenses	69.00	
		Porto Ausgaben	24.00	
	Mai 1.	Hankel Printing Co. a/c Yearbook	315.00	
	Nov. 10.	University of Chicago Preß	39.95	
	Dez. 15.	Hankel Printing Co., Yearbook	115.00	
		Porto Ausgaben	25.00	
		Stencil für Zirkularbriefe	7.50	
		Drucksachen	30.00	
				$1,168.20
1927	Jan. 1.	Kassenbestand	$	296.26
	3.	Chicago Turngemeinde	$	5.00
		F. Diehl		5.00
		Albert Roehling		5.00
		F. H. Bergman, Los Gatos, Cal.		5.00
		R. Wassermann		5.00
		Hugo Brendel, Buffalo		5.00
		Hans von Reinsperg		5.00
	4.	M. E. J. Papke		5.00
		S. W. Rosenfield		5.00
		Emil Eitel		5.00
	5.	Richard Bartholdt, St. Louis		5.00
		Louis Rueckheim		5.00
		German Society of Pennsylvania		5.00
	6.	A. Kroch		5.00
		John Tjarks, Baltimore		5.00
	12.	Fred Mees		5.00
		Chas. F. Lomb, Rochester		5.00
		Albert Kuhlmey		5.00
		Edw. A. Leight		5.00
		Frl. Louise Tewes		5.00
	14.	Percy S. Aneke, Los Angeles		5.00

Digitized by Google

	19.	Society of the Divine World	5.00
		Philip Heinemann, Senefelder Liederkranz	5.00
		Davenport Turngemeinde	5.00
		Leo Ernst	5.00
		Chas. H. Wacker	5.00
	29.	Louis O. Hohtz	5.00
Febr.	9.	Adolph Gill	5.00
		Leopold Grand	5.00
		Mrs. Freda J. Evers, Philadelphia	5.00
	11.	Ernst Hummel	5.00
	23.	Christian Dod, Hinsdale	5.00
	25.	Wm. Schulze	10.00
März	25.	A. C. E. Schmidt	5.00
	26.	Chas. Lemke, Freeport, N. Y.	5.00
April	29.	R. E. Rhode	5.00
		Dr. Aloys Heinen	5.00
			$ 486.26
Febr.	28.	Hankel Printing So., a/c Ziehn Noten	250.00
		Kassenbestand	$ 236.26

In Bezug auf das erscheinende neue Jahrbuch, welches besonders dem Andenken des bedeutenden Musiktheoretikers Bernhard Ziehn gewidmet ist, wurde beschlossen, 325 Bücher mit dem vollen Berichte der Gesellschaft und 275 Bücher ohne diesen Bericht zu veröffentlichen, da dasselbe wohl besonders Abnehmer unter den Musikfreunden finden wird.

Es wurde darauf ein Brief des Herrn Professors Boas, Schriftführers der Germanistic Society of America, vorgelesen, welche Gesellschaft unsere Gesellschaft zuerst mit einer Summe von $500.00 unterstützen wird, wofür an die Mitglieder dieser Gesellschaft das Jahrbuch frei geliefert werden soll.

Dann will die Gesellschaft uns auch weiter unterstützen, um die Gelegenheit zu bieten, deutsch-amerikanische historische Forschungen auszuführen und dieselben zu veröffentlichen.

Dieser Vorschlag wurde unter der Bedingung gemacht, daß der Name der Germanistic Society of America auf dem Titelblatt unserer Publikation angegeben werde.

Nach reiflicher Besprechung wurde der Vorschlag angenommen und Herr Prof. Goebel beauftragt, mit Herrn Prof. Boas in weitere Verbindung zu treten und ihm von unserem Beschluß Kenntnis zu geben.

Digitized by Google

Es wurde dabei beschlossen, daß auf dem Titelblatt des Buches folgender Zusatz gemacht werde:

GERMAN-AMERICAN HISTORICAL REVIEW

(Published in co-operation with the Germanistic Society of America.)

Im weiteren Verlauf über den Titel unserer Jahrbücher wurde auch vorgeschlagen, über dem deutschen Text noch in amerikanischer Sprache die Worte: "German-American Historical Review" hinzuzufügen.

Es wurden dann die folgenden Herren als Mitglieder des Verwaltungsrates erwählt:

Verwaltungsrat:

Dr. Otto L. Schmidt
Hon. Michael F. Girten
Prof. Julius Goebel
M. E. J. Papke
H. von Wackerbarth

Der Verwaltungsrat wählte dann die folgenden Beamten:

Beamte:

Dr. Otto L. Schmidt ..... Präsident
Max Baum ..... Schriftführer
M. E. J. Papke ..... Schatzmeister

Darauf Vertagung.

Mitgliederliste.

Ehrenmitglieder:

Prof. Evarts B. Greene, Columbia Universität
Prof. F. J. Herriott, Drake Universität
Prof. Hermann Oncken, München.

Digitized by Google

Mitglieder:

Berlin
Universitäts-Bibliothek
Ministerium des Innern

Bismarck, N. D.
State Historical Society

Bloomington, Ill.
Behr, Heinrich

Brooklyn, N. Y.
Neumerkel, Waldemar

Buffalo, N. Y.
Brendel, Henry W.

Chicago, Ill.
Abele, Dr. L. H.
Bartholomay, Henry
Baum, Max
Brammer, F. H.
Berkes, Gustav A.
Brand, Horace L.
Breitung, Albert
Bühler, Carl
Chicago Historical Society
Chicago Turn-Gemeinde
Diehl, Fred
Dilg, Phil. H.
Dircks, Herm. J.
Dod, Christian
Ebel, Ernst
Eitel, Emil
Eitel, Karl
Ernst, Leo
Fleischer, Chas. H.
Franz, Dr. Hugo
Gallauer, Carl
Gärtner, C. F.
Gill, Adolph
Girten, Hon. Michael F.
Grand, Leopold
Günzel, Louis
Hachmeister, Herm.
Heine, Heinrich
Heinen, Dr. Aloys
Heuermann, Frl. Magda
Hieber, Henry
Hummel, Ernst
Holinger, Dr. J.
Käuffl, Ludwig W.
Klee, Max
Klein, Fred
Köpcke, Chas. A.
Kohtz, Louis O.
Kroch, Ad.
Kuhlmey, Albert
Lange, H. O.
Leight, Edw. A.
Lueders, Arthur
Madlener, Albert F.
Mannhardt, Wm.
Mees, Fred
Newberry Library
Papke, Max E. J.
Petersen, Dr. Wm. F.
Public Library
Recher, D.
Reimer, A. G.
Reinsperg, Hans von
Rhode, R. E.
Röhling, Albert
Rosenfield, S. W.
Rößler, Carl C.
Rückheim, Louis
Rühl, Jacob
Schevill, Prof. Ferdinand
Schlachter, J. W.
Scheunemann, R. G.
Schmidt, A. C. E.
Schmidt, Geo. A.
Schmidt, Julius
Schmidt, Dr. O. L.
Schmidt, Richard E.
Schneider, Frl. Erna Erika
Schoellkopf, Henry
Schultz, Otto
Schulze, Paul
Schulze, Wm.
Schwaben-Verein

Digitized by Google

Schwefer, Wm.
Seifert, Rudolf
Senefelder Liederkranz
Stasting, Alex J.
Stierlein, Carl sr.
Trick, Joseph
Teich, Max L.
Tewes, Frl. Louise
Träger, Hon. John B.
Uihlein, Edgar J.
Wackerbarth, H. von
Wacker, Chas. H.
Wieboldt, Wm. A.
Wassermann, Richard
Woltersdorf, Arthur
Wollenberger, Herm.
Wysow, Felix F. W. von
Zeunert, H. C.
Zimmermann, W. F.

Columbia, Mo.
State Historical Society of Missouri

Cincinnati, O.
Nippert, Hon. Alfred
Wilde, A. C. & Co.

Davenport, Iowa
Ficke, Hon. C. A.
Turngemeinde

Des Moines, Iowa
Historical State Department

East Orange, N. J.
Prochaska, John

Frankfurt a. M.
Städtische Bibliothek

Freeport, L. I., N. Y.
Lenker, Chas.

Ft. Thomas, Ky.
Horst, Walter

Heidelberg
Universitäts-Bibliothek

Hamilton, O.
Benninghofen, C.

Indianapolis, Ind.
Stempel, Theo.

Iowa City, Iowa
State Historical Society

Joliet, Ill.
Louis J. Sehring

Latimer, Iowa
Janssen, Rev. W. T.

Los Gatos, Cal.
Bergmann, Fred H.

Los Angeles, Cal.
Aneke, Percy S.
Fitger, August

Madison, Wis.
State Historical Society of Wisconsin

Manitowoc, Wis.
Baensch, Hon. Emil

Milwaukee, Wis.
Dick, Ad. C.
Suder, Henry
Public Library

New Haven, Conn.
Arnold, Dr. E. H.

New York City, N. Y.
Glogauer, Dr. Otto
Habicht, F. C.
Hansen, Ferdinand
Horn, Hermann
Köhler, Max J.
Pagenstecher, Rud.
Ringe, Gust.
Scharke, Julius
Maucholff, Paul

Newark, N. J.
Görtz, August

Oscoda, Mich.
Schmidt, Dr. Carl E.

Digitized by Google

Paſadena, Cal.
Blum, Auguſt
Lackner, Col. Francis

Paſſaic, N. J.
Rolle, A. J.

Paterſon, N. J.
Großgebauer, John

Peoria, Ill.
Roskotten, Dr. O. J.

Philadelphia, Pa.
Zeits, Anthony J.
German Society of Pennſylvania
Evers, Frl. Frieda J.

Rocheſter, N. Y.
Lomb, Carl F.

San Franzisko, Cal.
Spindler, Chas.

Springfield, Ill.
Illinois State Hiſtorical Library

St. Louis, Mo.
Bartholdt, Hon. Richard
Homeyer, H. Aug.
Köhler, Hugo A.
Schultz, E. H.
Walter, A. J.
Wulfing, John M.

St. Paul, Minn.
Matt, Joſ.

Techny, Ill.
Society of the Divine World

Topeka, Kan.
State Hiſtorical Society

Urbana, Ill.
Goebel, Prof. Julius

Waſhington, D. C.
Congreß Hotel

Waukeſha, Wis.
Lacher, J. A.

Digitized by Google

MEMBERS OF THE GERMANISTIC SOCIETY OF AMERICA

Officers

President:
Ferdinand W. Lafrentz

Corresponding Secretary: *Franz Boas*

Treasurer: *Otto E. Reimer*

Life Members

Berwind, E. J.
Hafner, Alfred
Heide, Henry
Lafrentz, Ferdinand W.
Horst, George
Reisinger, Curt
Schmidt, Carl E.
Siller, E. J.
Speyer, James
Warburg, Felix
Warburg, Paul M.

Annual Members

Beckers, William G.
Begemann, W. H.
Behr, Herman
Bein, August
Bernegau, Carl M.
Bewer, Julius A.
Boas, Franz
Boas, Mrs. Franz
Boschwitz, Carl
Brickelmaier, Gottfried
Bühler, Mrs. Martha C.
Busse, A.
Butler, Willard Parker
Crocker, Rev. W. T.
DeLiagre, Alfred
Denig, R.
Donner, Philip C.
Dressler, Oscar
Durlach, Mrs. Milton I.
Eckstein, Victor
Eggers, Carl
Elkan, Benno
Engelhard, Charles
Edbslöh, Rudolf
Faber, Lothar W.
Faerber, Arnold
Fife, Robert H.
Fischer, Hermann
Fleitmann, Frederick T.
Fleitmann, William M.
Franke, Julius
Gadebusch, P.
Goepel, Carl
Goldman, Henry
Goldman, Mrs. Henry
Graupner, W.
Gravenhorst, Paul G.
Haberland, Paul
Habicht, F. E.
Hamann, William A.
Heberlein, Kuno B.
Heckscher, August
Hellman, Milo
Henningson, E.
Herbst, Robert
Herf, Oscar
Heuser, F. W. J.
Hilken, H. G.
Hirschland, F. H.
Hochschild, B.
Holtzer, Charles W.
Hothorn, E. G.
Hubert, Conrad
Hupfel, Anton C. G.
Ill, Edward
Irion, Hermann
Jaburg, Charles
Kaufmann, Iacob
Kaupe, Wilhelm
Keller, Albert
Kind, Hermann
Klee, Max

Digitized by Google

Klenze, Camillo von
Knauth, Arnold Whitman
Knauth, Mrs. Antonio
Koechl, Otto
Koechl, Paul
Koehler, Hugo A.
Konta, Alexander
Kudlich, Herman C.
Krauss, Julius
Kuttroff, Adolf
Lafrentz, Mrs. F. W.
Lamprecht, Theodore
Lederer, Emil
Levinger, Alfred
Lieber, Herrmann
Lieber, Hugo
Lieberoth, W.
Liebman, Adolf
Maass, Frank
McAneny, Mrs. George
Marburg, Louis C.
Marburg, Theodore H.
Meinig, E. Richard
Merck, George
Metz, Herman A.
Meyer, Julius P.
Meyer, Mrs. Julius P.
Meyer, Willy
Morgenthau, Henry
Muschenheim, Mrs. Fred A.
Nachmann, Lucien
Nagel, Charles
Neuhoff, Karl Walter
Nortz, F. Eugen
Obermeyer, Joseph
Ochs, Adolph S.
Ollesheimer, Henry
Pagenstecher, Rudolph
Pavenstedt, Adolf
Peierls, Siegfried
Prochazka, John
Reimer, Otto E.
Ridder, Victor T.
Ruhl, Louis
Sandhagen, H.
Scheff, Mrs. L. W.
Scheidler, Theodore
Schmetterling, Max
Schniewind, Ewald H.
Schniewind, Heinrich, Jr.
Schnitzler, Paul C.
Schuengel, H.
Schuster, Richard
Schwartz, Mrs. Emma
Seligmann, Mrs. Isaac
Semler, George
Shepherd, William R.
Sickel, William G.
Siegel, William
Simon, George
Smidt, Thomas
Speyer, Edgar
Stauffen, Ernst
Steiner, Sam S.
Stiefel, C. F.
Steinway, Frederick T.
Stirn, Edmund A.
Stirn, Louis A.
Strohmeyer, F. G.
Stursberg, Julius A.
Stursberg, W.
Thum, William
Thun, Ferdinand
Uihlein, Edgar J.
Villard, Mrs. Henry
Villard, Oswald G.
Vogelstein, Ludwig
Wallerstein, Leo
Wallerstein, Max
Weber, Frederick
Weber, Mrs. Oscar B.
Wendroth-Sielcken, Alexander
Wester, Charles
Wiebusch, Charles F.
Wilckes, Ferdinand
Wolff, Carl F.
Wolö, Herman H.
Zedlitz, Mrs. Anna von
Ziwet, Alexander

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

3 0000 117 800 916

INDIANA UNIVERSITY LIBRARIES

SEPT 69
N. MANCHEST
INDIANA

Digitized by Google